

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Beaux-Arts

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

TOME
X
1973
N° 2

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIRCEA POPESCU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

PAUL PETRESCU

Membres:

RADU BOGDAN

MARCEL BREAZU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

THEODOR ENESCU

ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

DAN HĂULICĂ, membre correspondant de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

ION JALEA, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

EMIL LĂZĂRESCU

REMUS NICULESCU

AMELIA PAVEL

SORIN ULEA

VIRGIL VĂTĂȘIANU, membre correspondant de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie et membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

TEODORA VOINESCU

Secrétaire scientifique de rédaction:

RĂZVAN THEODORESCU

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE BEAUX-ARTS, paraît deux fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à « ÎNȚEPRINDEREA ROMPRES-FILATELIA », Boite postale 2001 — telex. 011631 — Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, Bucarest.

Sommaire • REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série BEAUX-ARTS

N° 2 Tome X, 1973

	<u>Page</u>
CORRADO MALTESE, L'oggetto forma e la memorizzazione dell'attività formante globale	123
CARMEN LAURA DUMITRESCU, Deux Églises valaques décorées au XVI ^e siècle : Snagov et Tismana	129
CORNELIA PILLAT, Quelques aspects du thème de l'Apocalypse dans la peinture de la Valachie du XVIII ^e siècle	165
PAUL PETRESCU, New Trends in the Wooden and Stone Sculpture of Central Moldavia	205
FRANÇOIS RÜEGG, À propos du chalet suisse	227
CHRONIQUE DES EXPOSITIONS :	
AMELIA PAVEL, Sur deux expositions «1900»	241
EXPOSITIONS D'ART EN ROUMANIE — 1972.....	249
TRAVAUX PARUS	255

L'OGGETTO FORMA E LA MEMORIZZAZIONE DELL'ATTIVITÀ FORMANTE GLOBALE

Corrado Maltese

Negli ultimi anni - come tutti sanno - si è affermata la tendenza a studiare i fenomeni estetici alla luce della teoria dell'informazione (A. Moles, M. Bense ecc.). Questa tendenza ha permesso di vagliare l'opportunità e l'utilità di applicare in modo rigoroso ai fenomeni artistici alcuni concetti come quelli di unità minima di informazione (bit), ridondanza, codice, repertorio, ecc. Tuttavia l'applicazione delle teorie dell'informazione non ha ancora offerto l'occasione di affrontare adeguatamente il problema della distinzione, storicamente formatosi, tra il concetto di esteticità in quanto strettamente correlato alla artisticità, e il concetto di non-esteticità (non-artisticità). Tanto è vero che si è parlato e si parla di *informazione estetica* in opposizione a informazione semantica, quasi che fosse possibile una informazione non percepibile sensorialmente e percettivamente (e quindi non estetica) oppure una stimolazione o percezione priva di contenuto informativo (e quindi non semantica). Sta di fatto che il concetto di *informazione* di solito è stato concepito nelle analisi teoriche in modo assolutamente astratto (e commisurato alla logica della macchina) mentre nella realtà dell'organismo vivente le informazioni sono sempre almeno di due tipi: informazioni *non valutate* (e quindi non ancora classificate come significative) e informazioni significative, il cui contenuto è valutato o dall'intelletto come dotato di un indice (esponenziale) di positività o di negatività nei confronti del sistema di biovalori più o meno implicitamente accettati. In altre parole nel flusso di informazioni che lo aggrediscono da ogni parte l'essere vivente lascia filtrare solo una determinata gamma di informazioni e le valuta in relazione al proprio sistema di bio-valori.

La considerazione su esposta tocca un livello intermedio tra la macroanalisi, che prende in considerazione i fatti socio-culturali complessi, e la microanalisi, che prende in considerazione i fatti socio-culturali elementari. Per toccare questi

ultimi bisogna spingere l'analisi più a fondo. In questo senso la domanda che non può essere trascurata è: quali sono le condizioni basilari affinché si possa parlare di una emissione e di una ricezione di informazioni? Sono state date molte risposte a questa domanda, ma nel complesso si ha l'impressione che le risposte si limitino a precisare che occorrono al limite tre elementi (emettitore, *medium*, ricevitore) oppure cinque (emettitore, codificatore, *medium* canale decodificatore, ricevitore) e così via, senza approfondire ulteriormente le condizioni che sono a monte di una simile struttura. Basta tuttavia considerare la contraddizione esistente tra il concetto di *flusso* e il concetto di *unità elementare* (bit), il primo che evidenzia la continuità e il secondo che evidenzia la discontinuità, per rendersi conto che è proprio nell'interazione dialettica tra questi due principi la condizione fondamentale della comunicazione. In altre parole non può darsi informazione senza *forma*, ma non può darsi forma senza una *interruzione di omogeneità*, cioè senza la rottura di un *continuum* che è simultaneamente spaziale e temporale. Ora è evidente che nessuna attività consapevole è pensabile senza intenderla come una *sorgente inarrestabile di interruzioni del continuum* (del flusso) spazio-temporale e della sua

memorizzazione in catene molteplici di sequenze formali. L'attività formante globale (chiamiamo così quella attività interrutiva) è dunque inconcepibile senza almeno una memorizzazione a breve termine, dove ogni forma si configuri, almeno allo stadio di coscienza, relativamente stabile e disponibile per la rievocazione e la manipolazione, quanto meno mentale. È appena necessario sottolineare che la contropartita e il corrispettivo di questa attività formante mentale è l'attività formante materiale che è indispensabile affinché la prima possa essere canalizzata a fini comunicativi.

Ho in altre occasioni potuto precisare che è possibile distinguere (nel campo delle forme materiali) tra forme-oggetti e forme-sequenze, con la conseguente distinzione tra *messaggi-oggettuali* e *messaggi sequenziali*. Nel caso delle forme-oggetti il tempo di emissione delle informazioni è, in condizioni adeguate, indipendente dal tempo di ricezione (un quadro, una statua ecc. possono emettere riflessi luminosi e consistere staticamente e volumetricamente per un tempo x indipendente del tempo y in cui il visitatore li osserva). Nel caso delle forme-sequenze le informazioni sono emesse nel tempo e per il tempo che il visitatore impiega per riceverle. Un disco o un film possono essere considerati forme miste se si tien conto della loro consistenza oggettuale. Ma l'oggetto in questo caso è piuttosto uno stadio della memorizzazione meccanica perchè la forma finale e « vera » è la rotazione del disco o lo svolgimento del film o del nastro magnetico in un tempo determinato e con tutte le loro conseguenze sonore e luminose. Per contro può essere considerata una forma mista anche un'opera pittorica eseguita davanti ai nostri occhi: il suo particolare fascino deriva dal fatto che la forma-oggetto rappresentata dal quadro cresce e si deposita, per così dire, per suo conto aggiungendosi all'elemento spettacolare (forma-sequenza) costituito dalla sua esecuzione. In conclusione nel caso delle forme-oggetto l'erogazione delle informazioni è

completa in ogni istante e la sua memorizzazione materiale è automatica e senza cancellazione e disponibile a volontà del ricevitore. Nel caso delle forme-sequenze l'erogazione delle informazioni si svolge istante per istante e la sua memorizzazione materiale è disponibile solo secondo tempi determinati.

Se si passa ora da una microanalisi a una macroanalisi è facile convenire che esiste una larga sintomatologia che indica un crescente peso sociale delle forme-sequenze rispetto alle forme-oggetto. Basta rammentare la diffusione delle trasmissioni radiotelevisive, aggiuntasi negli ultimi decenni a quelle cinematografiche, e parallelamente la diffusione — negli ultimi anni — di particolari tendenze artistiche (almeno in Occidente) rivolte a eliminare le forme-oggetto per valorizzare forme-sequenze (*happenings* e messe in scena effimere, *arte cinetica*, ecc). Abbiamo voluto verificare il peso e le concomitanze di questo spostamento di equilibrio durante una indagine demoscopica su campioni sufficientemente larghi che abbiamo svolto a Genova e a Bologna tra il 1970 e il 1971. Tale indagine concerneva la reattività all'oggetto artistico da parte della popolazione esaminata in tutti i suoi strati. Tuttavia nell'ampio questionario che è stato preparato prima di procedere alle interviste sono state inserite alcune domande che miravano, attraverso una voluta ambiguità, a lasciare libere l'intervistato di indicare, anzichè forme-oggetti, concetti astratti o forme-sequenze.

Le domande erano: a) « Ricorda qualcosa di bello che appartenga a tutto il pubblico? »; b) « Ricorda qualcosa di bello fatto dall'uomo? » — alla seconda domanda l'intervistato doveva rispondere indicando tre soggetti in ordine di preferenza. Abbiamo assegnato al I grado di una ipotetica tendenza oggettualizzante gli intervistati che avessero risposto indicando quattro volte forme-oggetti; al II grado coloro che ne avessero indicato tre; al III grado coloro che ne avessero indicato due, al IV una, al V

nessuna. Qualche esempio: alla domanda a) si rispondeva « il mare », oppure « la cultura », oppure « la natura », ecc. oppure non si rispondeva affatto. Solo una minima aliquota indicava qualcosa di concreto e circoscritto. La difficoltà a indicare un oggetto preciso emergeva di solito nell'uso delle tre possibilità di risposta date dalla domanda. b). Le risposte erano infatti ancora una volta generiche o evasive o astratte (per esempio « le feste ») o mancavano totalmente. Per dare un'idea dei risultati senza entrare nei particolari, che saranno esposti in una pubblicazione a parte in corso di preparazione, basti qui dar conto dei gradi estremi. Il 2,8% della popolazione genovese ha raggiunto il I grado di oggettualizzazione, mentre per il 60,8 è rimasta al di sotto di ogni oggettualizzazione, cioè al V grado. Per quanto riguarda la popolazione di Bologna il I grado è stato toccato soltanto dall'1,67%, mentre al V grado è rimasto 1,86%. Abbiamo tentato di dare una spiegazione al fenomeno verificando l'ipotesi di una correlazione tra 1) il sesso, 2) la scolarità, 3) le condizioni sociali e infine 4) l'età.

1. Dal punto di vista del sesso si è manifestato un divario sensibile nella popolazione genovese: le donne risultano in genere più ricche di capacità oggettualizzante e ciò viene confermato a tutti i livelli. Nel caso della popolazione bolognese le capacità oggettualizzanti delle donne sono risultate all'incirca equivalenti a quelle degli uomini, ma sempre a un livello più basso di quello riscontrato nella popolazione genovese. Allo stato attuale non ci è possibile formulare una ipotesi di spiegazione soddisfacente.

2. L'influenza della scolarizzazione si presenta curiosamente diversa tra le due città. A Genova la percentuale di laureati con oggettualizzazione negativa (è risultata più alta (58,3%) della percentuale bolognese (54,5%)), mentre per la popolazione munita del solo titolo elementare l'oggettualizzazione negativa è risultata assai più bassa a Genova (62,3%) che non a Bologna (91%). Anche la popolazione

genovese fornita di diploma superiore è risultata dotata di una oggettualizzazione negativa molto minore (48,3%) di quella bolognese (76,6%). Si deve inferirne che l'importanza formativa del titolo di studio (ai fini della capacità oggettualizzante) è molto più forte a Bologna che non a Genova. In sostanza a Genova la laurea è apparsa piuttosto come un titolo di ripiego (come del resto il diploma professionale) rispetto ai diplomi superiori più largamente o facilmente utilizzabili e comunque capaci di lasciare un maggiore margine di autonomia per una formazione autodidattica non verbalistica e non nominalistica. Ciò può essere spiegato con le condizioni geografico-economiche delle due città: a Genova, dove commercio e traffici internazionali e industriali occupano una parte molto importante, le occasioni di formazione culturale autonoma (indipendente della scuola) attraverso esperienze di vita reali sono molto più numerose che a Bologna, dove l'attività industriale e commerciale ha un carattere diverso, piuttosto a uso interno e per gran parte legato all'agricoltura.

3. Attività sociali. Non è qui il caso di descrivere nei particolari le diverse condizioni riscontrate nelle due città. Basti dire che la tendenza oggettualizzante risulta meno bassa laddove si uniscono condizioni atte a favorire la formazione di esperienze di vita personali e di largo respiro. In entrambe le città appaiono perciò percentualmente favoriti gli studenti universitari e imprenditori e quadri superiori. A differenza che a Bologna artigiani e piccoli commercianti appaiono a Genova in condizioni molto più favorite proprio a causa delle condizioni geografico-economiche prima esposte. In entrambe le città appaiono come le meno favorite le categorie prive di qualsiasi qualificazione o esperienza culturale concreta (coadiuvanti e giovani in cerca di prima occupazione).

4. Restava a esaminare l'ipotesi di una relazione tra capacità oggettualizzante e età. A questo fine gli intervistati sono stati divisi in sei gruppi:

1) nati prima del 1905; 2) nati tra il 1906 e il 1915; 3) nati tra il 1916 e il 1925; 4) nati tra il 1926 e il 1936; 5) nati tra il 1936 e il 1945; 6) nati tra il 1946 e il 1953. Per ciascuno di questi gruppi si è confrontato in percentuale il numero di coloro che avevano reagito in modo totalmente negativo al test della oggettualizzazione e il numero di coloro che avevano reagito in modo chiaramente positivo. A questo fine sono stati sommati gli intervistati classificati sia al I che al II grado per ottenere un campione più largo e quindi più attendibile. Non è qui possibile dar conto nei particolari dei risultati ottenuti, ma possiamo dire che è emersa all'evidenza una chiara tendenza al declino della oggettualizzazione per le generazioni più giovani. Tuttavia è emersa anche con grande chiarezza una forte differenza di andamento tra Bologna e Genova. Infatti a Bologna la capacità oggettualizzante di I e II grado è molto bassa rispetto a quella di Genova (4,46% rispetto a 13,6%) ma il suo declino è sensibilmente contrastato da una tendenza all'accrescimento (dal 2,56% al 4,34%) nei nati tra il '46 e il '53 (cioè tra coloro che hanno oggi tra i 18 e i 25 anni). Nel complesso la tendenza risulta però decrescente (dal 9,37% al 4,34%). Complementariamente, sempre a Bologna, la massa delle oggettualizzazioni negative, pur essendo nel complesso molto maggiore di quella genovese, manifesta una tendenza chiaramente decrescente tra i nati nell'ultima generazione (dal 89,74% all'82,6%) comunque nel suo insieme lascia intravedere una tendenza decrescente (dal 87,5% all'82,6%) che è molto debole, ma punta manifestamente al recupero delle capacità oggettualizzanti. Nella popolazione genovese invece la capacità oggettualizzante di I e II grado manifesta tra i più giovani un vero e proprio crollo, confermato da una corrispondente dilatazione della massa delle oggettualizzazioni negative cresce chiaramente e all'apparenza irreversibilmente (dal 57,5% dei nati prima del 1905 al 66,7% dei nati prima del 1953). Quali interpre-

tazioni si possono dare di questi fenomeni? Tenendo conto di quanto è stato già detto a proposito della scolarità di Bologna rispetto alla scolarità genovese è probabile che il freno alla caduta della oggettualizzazione sia costituito a Bologna dal peso generale della scolarizzazione. In questo caso, però, il declino della capacità oggettualizzante riscontrato a Genova deve essere attribuito necessariamente a un certo declino delle funzioni economico-sociali di Genova, donde conseguirebbero minori possibilità per i più giovani di esperienze esistenziali concrete, autonome e di largo respiro. Questa interpretazione lascia insoluto il quesito di quanto i maschi abbiano risentito delle mutate condizioni della città a differenza delle femmine. Per tentare una risposta è stato esaminato separatamente il comportamento dei maschi rispetto alle femmine nell'ultimo gradino della oggettualizzazione. Esso è risultato in entrambe le città in opposizione dialettica; ma di segno inverso per l'una città rispetto all'altra: in altre parole mentre i maschi della generazione più giovane risultano a Genova meno oggettualizzanti (l'oggettualizzazione negativa sale per i maschi dal 60% al 74,1%, mentre per le femmine scende dal 60% al 54,5%), a Bologna accade invece il contrario: dal 97% l'oggettualizzazione negativa dei maschi scende al 76,1%, mentre per le donne sale dall'84,1% all'88%. A questo punto è necessario sottolineare che il leggero incremento di capacità oggettualizzante riscontrato a Bologna non deve illudere: la capacità oggettualizzante positiva, cioè quella valutabile al di là delle frange di incertezza intermedie, è, come è già stato detto, in declino lento ma chiaro per entrambe le città. Un sistema di test fotografici che accompagnava il questionario ha chiaramente confermato la tendenza delle generazioni più giovani a scegliere forme effimere e in certa misura schematizzate (relativamente riduttive).

E apparsa così confermata l'ipotesi che il già ristretto terreno proprio delle *forme-oggetti* sia minacciato dalla pressione cre-

scente delle *forme-sequenze*. È evidente che un campione come quello costituito da due sole città italiane può essere considerato non sufficientemente rappresentativo e che solo un'indagine demoscopica molto più vasta può dar conto chiaramente del fenomeno. Tuttavia se si pensa che si tratta di due tra le più nobili, evolute e colte città italiane, i dati esposti non possono non risultare significativi.

Nell'analisi macroscopica le implicazioni di quei dati sono molteplici. Se le *forme-oggetti* rappresentano un modo particolare di memorizzazione dell'attività formante globale, il loro declino rappresenta il declino della indipendenza tra tempi di emissione a tempi di ricezione di tutte le forme sociali di comunicazione. Ma proprio per questo la crisi di quella indipendenza è anche la crisi della soluzione di continuità tra emissione e ricezione: i suoni vengono urlati, le immagini proiettate senza sosta; le strutture materiali erette e demolite; i beni più usurabili prodotti e consumati. In altre parole è la crisi dello «spazio» di riflessione, del margine di riserva, della distanza di sicurezza tra individui emettitori (nel momento in cui le sono) e individui ricevitori (nel momento in cui lo sono). Cioè «l'uomo della strada» ha sempre meno «spazio» (naturalmente si tratta di uno spazio-tempo) per «rileggere», rimediare, confrontare, rividere con i sensi e con l'immaginazione che riceve. In conseguenza ha sempre meno spazio per una esistenza «esthetica». L'abondanza e la sempre crescente diffusione di immagini fotografiche, di registrazioni filmata, di video nastri, ecc. può essere interpretata come una latente opposizione alla abolizione delle forme-oggetti in quanto messaggi oggettuali e come un latente, forse disperato

tentativo di persistere a trasformare le forme-sequenze in forme-oggetti. Si tratta insomma di un tentativo (probabilmente illusorio) di tenere in vita una memorizzazione reale (materiale e non puramente psicologica) della attività formante globale e perciò di non rarefare l'esistenza in una attività priva di dimensioni storiche. Solo il futuro potrà dire quanto avranno successo questi tentativi. In ogni caso è chiaro che un guasto a una centrale elettrica può bloccare per ore o addirittura rendere inutilizzabili milioni di informazioni memorizzate in un computer.

In qualche tempo il mondo degli oggetti viene esaminato e sezionato e si è giunti a parlare di un «sistema degli oggetti» (Baudrillard). In realtà bisogna parlare di un odierno sistema di dissoluzione degli oggetti. Gli *oggetti-messaggio* (le forme-oggetti) sono tra i più antichi e straordinari mezzi di comunicazione umana: dagli albori della civiltà l'invenzione della forme-oggetto come forma a scopo di comunicazione si è affermata come una invenzione capace di caratterizzare un'era della storia umana che possiamo chiamare l'era della *cultura degli oggetti*. Ma questa *cultura* appare ormai come una cultura pre-elettrica. Ad essa — nell'era elettrica — stiamo sostituendo pian piano e senza quasi accorgercene la *cultura delle forme labili* (o post-istorica), dove l'attività (interruttiva) che caratterizza l'attività formante globale può o potrà esercitarsi soltanto da larghe masse umane ritmando all'unisono e per quanto possibile, il flusso delle stimolazioni e delle reazioni vitali. Se la *cultura degli oggetti* ha popolato la storia umana di costruttori, di distruttori e di... consumatori, probabilmente la *cultura delle forme labili* popolerà di fantasmi una pseudo-storia.

¹ ABRAHAM A. MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.

² JEAN BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1958.

³ M. CESA-BIANCHI, A. BERETTA, R. LUCCIO, *La percezione. Un'introduzione alla psicologia della*

visione, Milano, Franco Angeli Editore, 1970.

⁴ MAX BENSE, *Zeichen und design. Semiotische Aesthetik*. Baden Baden, Agis Verlag, 1971.

⁵ ABRAHAM A. MOLES, *Teoria informazionale dello schema*, in *Versus*, no. 2, gennaio-aprile 1972 (A. Mauri Editore, Milano).

BIBLIOGRAFIA

DEUX ÉGLISES VALAQUES DÉCORÉES AU XVI^e SIÈCLE: SNAGOV ET TISMANA

Certaines ressemblances entre les peintures de l'église du couvent de Snagov et celles du narthex de l'église conventuelle de Tismana ont été déjà remarquées¹. D'autre part, l'église de Snagov a été décorée de fresques en 1563 et celle de Tismana en 1564, sous le règne du même voïvode Pierre le Jeune (1559 – 1568)² – ce qui rend nécessaire, vu l'étroit rapport chronologique et historique, l'étude en parallèle des deux programmes de décoration³.

L'existence d'études à caractère monographique, basées sur une ample documentation historique, concernant les deux monuments⁴, nous a dispensé de la tâche d'approfondir les questions ayant trait à l'histoire de ces monuments, en nous permettant de limiter nos recherches aux programmes iconographiques (présentation, commentaire) et à quelques considérations d'ordre stylistique.

SNAGOV

L'édifice existant de nos jours sur une île du lac Snagov, au nord de Bucarest, – triconque de « type athonite » (fig. 1, I, II) – est la fondation du voïvode Neagoe Basarab (1512 – 1521), érigée après 1517 sur l'emplacement d'une ancienne église construite au XIV^e siècle, dont les sous-bassements ont été découverts à l'occasion des fouilles archéologiques⁵.

À la suite des sondages effectués il y a quelques décennies, sous l'inscription en grec, rédigée à l'occasion des travaux de « restauration » de 1815, peinte au-dessus de la porte sur le mur ouest de la nef, est apparue l'ancienne inscription dédicatoire⁶ en vieux slave, écrite en 1563, lors de la décoration iconographique intégrale de l'église⁷.

L'édifice construit par Neagoe Basarab est resté donc sans décoration intérieure jusqu'en 1563. On suppose que sous le règne de Mircea le Pâtre (1545 – 1552; 1553 – 1554; 1558 – 1559) on a muré les espaces entre les colonnes du narthex⁸,

fait qui expliquerait la présence de ce voïvode dans le tableau votif, à côté du premier fondateur – Neagoe Basarab.

À cause des dégradations subies par les fresques de 1563, surtout dans le sanctuaire, la prothèse, le diaconicon et la nef, en 1815, l'hygoumène du monastère – Neofit – a pris l'initiative de leur restauration⁹. Le peintre engagé par lui a épargné les portions de l'ancien décor n'ayant pas subi des dégâts (surtout les registres inférieurs et le narthex) mais il a repeint, couleur sur couleur, les scènes détériorées des registres supérieurs et surtout le sanctuaire. Cette intervention limitée prouve un certain respect pour la peinture ancienne et nous permet – hors quelques parties aujourd'hui complètement détruites – de considérer le programme iconographique comme étant celui de 1563¹⁰.

COMMENTAIRE DU PROGRAMME (voir l'Annexe I)

Une première remarque qui s'impose concerne l'ampleur, la complexité et la stricte ordonnance de ce programme iconographique. Mais il y a quelques aspects qui sollicitent une attention particulière. D'abord la présence dans la prothèse de trois Papes situés au centre de l'abside, donc occupant les premières places parmi

Carmen Laura Dumitrescu

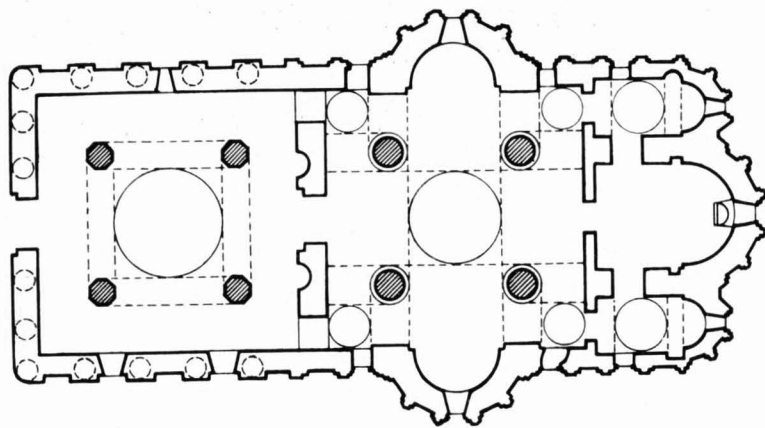


Schéma I. — Snagov. Plan de l'église.

les autres saints évêques, qui tous convergent vers la représentation de la colombe du Saint Esprit figurée sur une table d'autel. Ce contexte iconographique soulève quelques difficultés d'interprétation, d'autant

Fig. 1. — Snagov, vue de l'église, côté est.



plus que les inscriptions sur les rouleaux sont indéchiffrables et que le décor de la prothèse n'est que fragmentaire. S'il est vrai, ainsi que le remarquait I. D. Ștefănescu, que l'image du Saint Esprit se trouve aussi dans la prothèse de la Péribleptos de Mistra ¹¹, il faut préciser que là elle fait partie de la représentation intégrale de la Trinité, étant placée entre l'Ancien des Jours et Jésus Archiprêtre de la Divine Liturgie. Mais ici, à Snagov, la colombe sur la table d'autel se trouve au-dessous de la Platytera (avec l'Emmanuel), ce qui est plutôt étrange. On pourrait supposer que la colombe sur l'autel fut, dans l'intention de l'iconographe, une image de l'Hétimasie comme symbole de la Trinité, en invoquant l'exemple de Saint Démètre de Prilep (Yougoslavie, XII^e siècle) ¹². Mais nous sommes à une époque tardive et l'iconographie de l'Hétimasie est déjà fixée, ayant comme élément indispensable le trône — qui, à Snagov, manque.

Puisqu'il s'agit d'une image figurant dans la prothèse, il est plus vraisemblable que la colombe soit une référence directe à la prière pour la descente du Saint Esprit sur les oblats et à la « prière de l'encens », les deux récitées vers la fin de l'office de la prothèse, avant de couvrir le pain sur le disque avec l'étoile ¹³.

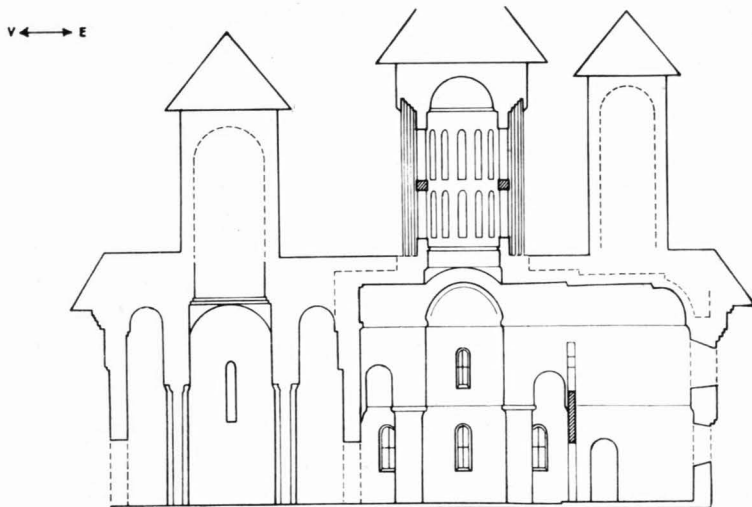
Plus difficile à expliquer est l'insistance de l'iconographe sur les Papes : Léon, Sylvestre et un troisième dont le nom s'est effacé ¹⁴. Étant des Papes contemporains des Conciles œcuméniques qui ont défini et confirmé le Symbole de la foi — tel qu'il est resté pour l'Église orientale — leur présence pourrait s'expliquer par l'adhésion à la formule de la procession du Saint Esprit. Pourtant cette raison nous semble insuffisante dans le contexte présent.

Les autres parties conservées du décor de la prothèse sont faciles à interpréter. Le Tabernacle (avec la Vierge Platytera, Moïse et Aaron et Nadab et Abioud punis pour leur désobéissance, *Lévitique* 10, 1–2) est une image typologique de la Vierge,

ici très explicite¹⁵. Sur le mur opposé (sud), l'annonce faite à Zacharie, prêtre au temple de Salomon, est un épisode évangélique destiné à souligner la préparation de la nouvelle ère du salut par l'avènement de Jean le Précurseur. Mais les deux scènes sont surtout des références au sacerdoce de l'Ancienne Loi — établi par Moïse et Aaron (normes transgressées par Nadab et Abioud et fidèlement suivies par Zacharie) — préfiguration du sacerdoce de la Nouvelle Loi institué par Jésus et transmis (par les apôtres) aux évêques qui officient dans le registre inférieur de la prothèse¹⁶. Et, si la peinture récente remarquée par I. D. Ștefănescu¹⁷ dans la calotte de la prothèse — Jésus grand prêtre — reproduit vraiment le décor ancien, alors il est évident que l'idée directrice du programme de la prothèse a été justement *le thème du sacerdoce*. Ainsi pourrait s'expliquer la présence des Papes parmi les évêques orientaux, figurés dans leur qualité de grands sacerdotes.

Le programme de l'abside de l'autel est tout à fait « classique ». Un seul fait mérite d'être relevé : au dernier registre les évêques sont représentés en position frontale et dans l'axe de l'abside il n'y a pas l'Enfant sur le disque. Bien que le décor — complètement dépourvu de qualités artistiques — soit dû entièrement au peintre de 1815, il y a lieu de croire qu'il reproduit le programme ancien. La position frontale des évêques doit être mise en relation avec la présence d'un trône d'évêque dans l'axe de l'abside. Ainsi, l'évêque qui honorait de sa présence la liturgie de Snagov était intégré aux évêques peints sur le hémicycle et tous participaient à la liturgie officiee à la table de l'autel réel. A cette même liturgie, au moment de la « grande entrée » se joignent quatre anges diacres portant les oblates recouverts, chandeliers, ripidia et encensoir, figurés dans les embrasures des passages vers la prothèse et le diaconicon.

Au diaconicon les évêques convergent vers l'est (fig. 2), mais il est impossible de préciser l'image qui se trouvait au-



dessus de la fenêtre (l'Enfant sur le disque ?). Sur le mur sud, dans le registre supérieur, le Buisson ardent (avec Moïse déliant ses sandales) est de nouveau une image typologique de la Vierge. Son pendant, sur le mur nord, est le Sacrifice d'Abraham, évocation typologique du sacrifice de Jésus, fréquemment rencontrée dans la proximité de l'autel. Assez abimées par les repeints, les scènes conservent encore des portions originales.

Le programme de la nef nous retient d'abord par le nombre inhabituel des ancêtres, prophètes, apôtres et martyrs figurés en buste sur les arcs, les colonnes (fig. 3) et les autres surfaces secondaires de la nef, pour bien illustrer la tradition selon laquelle l'Église a été préfigurée dans

Schéma II. — Snagov. Section longitudinale de l'église.

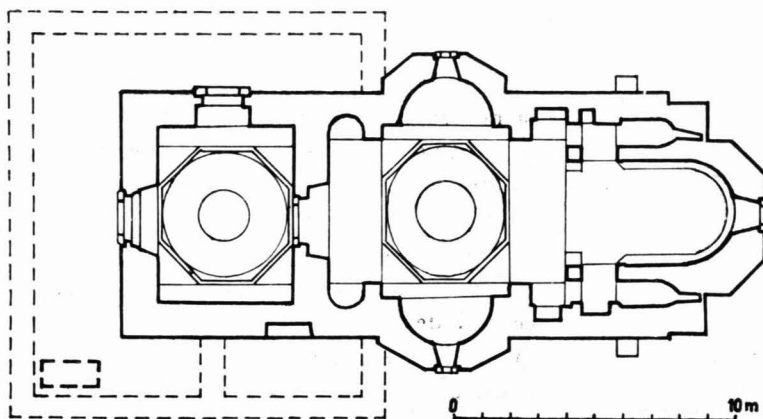


Schéma III. — Tismana. Plan de l'église.



Fig. 2. — Snagov, diaconicon, paroi sud. Les évêques Polycarpe et Vlasios.



Fig. 3. — Snagov, colonne de la nef. Ancêtres.

la personne des patriarches, annoncée par les prophètes, fondée par les apôtres et consolidée par les martyrs. Mais, en même temps, il faut souligner l'organisation strictement hiérarchisée des cycles qui se développent sur les voûtes et dans l'espace central de la nef. Ainsi, le berceau est, qui relie le sanctuaire à la nef, est réservé à un court cycle marial (Naissance de la Vierge, Entrée de la Vierge au temple

et l'Annonciation). Le cycle des « Grandes fêtes » se déroule dans les berceaux (et conques) du nord, ouest et sud. Le cycle de la Passion et de la Résurrection lui fait suite au-dessous, mais seulement sur les surfaces « centrales », c'est-à-dire facilement accessibles à celui qui regarde du centre de la nef. Même remarque pour le registre suivant : dans l'abside sud un court cycle d'Enseignements, dans l'abside

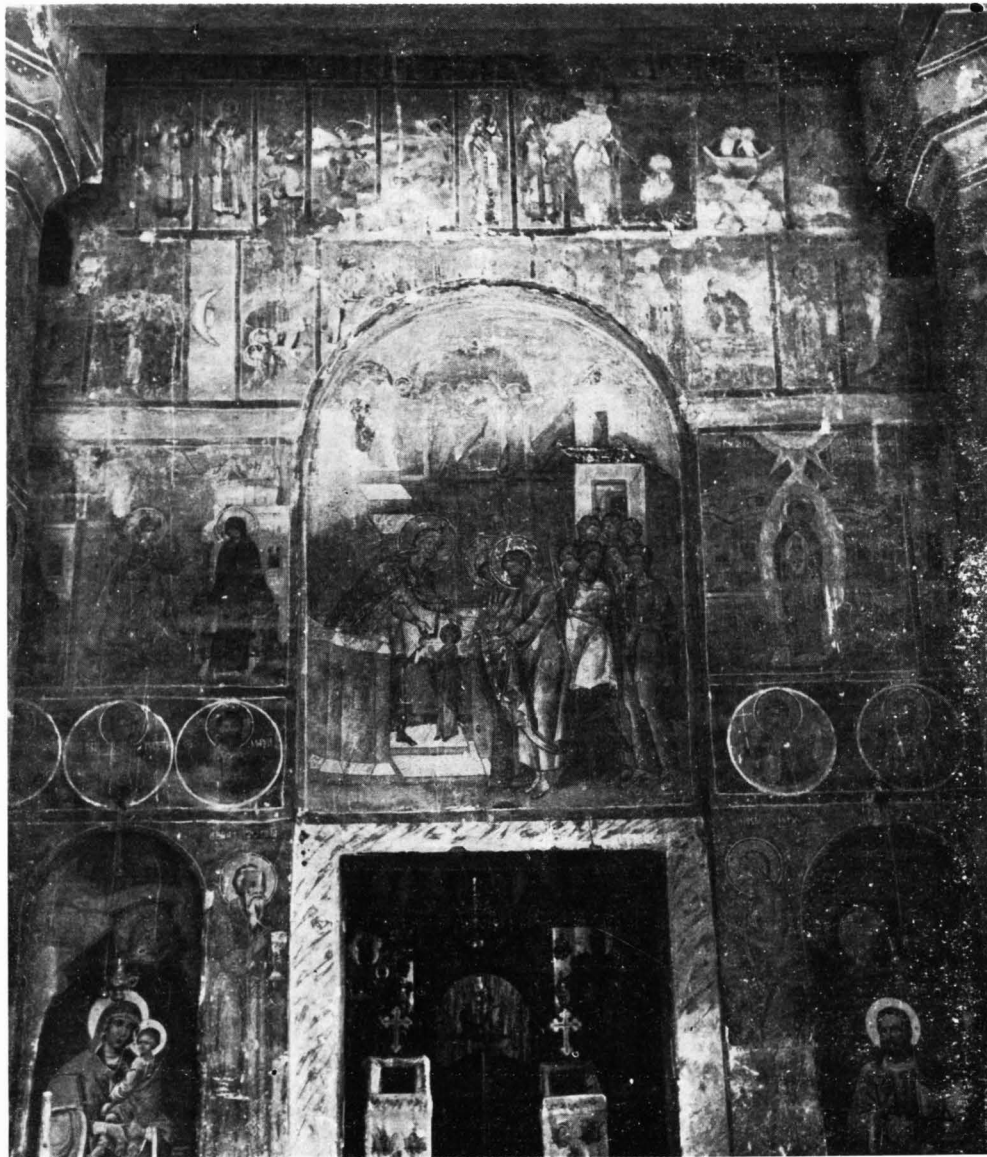


Fig. 4. — Snagov, abside sud de la nef. Les saints militaires: Procope, Arthème et Menas.



Fig. 5. — Snagov, abside sud de la nef. La Déisis.

Fig. 8. — Snagov, narthex,
paroi est.



nord cycle de Miracles — continué dans la travée centrale ouest.

Le choix et l'emplacement de ces cycles correspondent pleinement au sens et au déroulement de la liturgie¹⁸, qui commémore l'Incarnation (cycle marial), la manifestation de Jésus dans le monde et les principales étapes de l'économie du salut (les « Grandes fêtes ») et surtout le sacrifice du Christ (Passion et Résurrection). Les paraboles et surtout les miracles — considérés comme « secondaires » dans l'économie du salut¹⁹ — viennent en dernier lieu. D'autre part, le grand nombre de

saints et de patriarches, représentants de l'Église militante, intercesseurs des vivants auprès du Trône céleste, se justifie par les commémorations et prières qui leur sont adressées au cours de la liturgie. Enfin, au niveau inférieur, plus près du fidèle, quelques saints théophores²⁰ et nombre de saints militaires (fig. 4) gardent la nef et forment le cortège autour du trône de Jésus dans la Déisis²¹, désigné comme « Empereur des empereurs, Seigneur des seigneurs et Grand archiprêtre ». L'image (fig. 5) et l'inscription proclament le Christ comme maître et source des deux pou-



Fig. 6. — Snagov, paroi ouest de la nef. Tableau votif: les voivodes Neagoe Basarab, son fils Théodosié et Mircea le Pâtre.



Fig. 7. — Snagov, paroi ouest de la nef. Tableau votif: Pierre le Jeune, Radu, Mircea et la princesse Kiajna.



Fig. 9. — Snagov, narthex, paroi sud : Ménologe, Hymne Acatiste (strophes 16–17), saints martyrs.

voirs : laïque et sacerdotal²². Ce n'est pas par hasard que les voïvodes fondateurs du monument sont placés, eux aussi, dans le même registre, en offrant l'église — *ex*

voto pour le salut de leurs âmes (fig. 6 et 7) — salut pour lequel prie auprès du trône les grands intercesseurs : la Vierge et Saint Jean Baptiste.

Fig. 10. — Snagov, narthex, paroi nord. L'Hymne Aca-thiste (strophes 20–22).



En passant au narthex on remarque tout de suite qu'il est dominé par le thème de l'Incarnation. Les saints mélodes, figurés dans les pendantifs, sont une preuve certaine de l'existence, initialement, d'une Vierge Platytera dans la calotte. Mais le thème est aussi illustré par l'Hymne Aca-thiste (fig. 8, 9, 10) et la Vierge de « l'In-carnation » **ВЫПЛЫІЕНІЕ** adorée par les archanges (fig. 11). Événement qui marque la fin de l'ère *sub lege* et le commen-cement de l'ère *sub gratia*, l'Incarnation, annoncée par les prophètes et connue par les apôtres, attendue par ceux de l'Ancienne loi et confessée par les martyrs de la Nou-velle foi, constitue l'axe autour duquel s'organise le programme iconographique de l'espace central du narthex. Prophètes et apôtres décorent les arcs, tandis que, sur les piliers qui soutiennent la coupole, les personnages de l'Ancien Testament — patri-arches et rois (fig. 12) — font pendant aux martyrs et martyres. La même profusion de personnages sacrés remarquée dans la nef se répète au narthex : la même correspon-dance et mise en parallèle des deux Testa-ments est reprise — dans une formule différente.

Sur les murs latéraux du narthex, les autres thèmes : le Sinaxaire (Ménologe), les Conciles œcuméniques et les saints théo-

phores, font partie de ce que nous pouvons appeler la thématique « classique » du nar-thex des églises conventuelles du XVI^e siècle en Valachie²³.

Très intéressante s'avère la présence des thèmes vétérotestamentaires et la « répé-tition » du tableau votif sur le mur sud du narthex. De fait, la reprise presque iden-tique du tableau votif de la nef soulève quelques problèmes²⁴. L'hypothèse de dates différentes pour l'exécution des deux séries de portraits est à exclure sans hésitation : bien que le tableau de la nef ait eu à subir des repeints massifs, il est certain que le peintre de 1815 n'a rien ajouté, ni enlevé, qu'il a seulement repeint sur le fond existant. Comme, d'autre part, il n'y a pas de différence stylistique entre les portions de la fresque originale con-servées dans la nef et les fresques non retouchées du narthex, on peut affirmer la concomitance des deux tableaux votifs. Il est certain que les personnages sont repré-sentés, tant sur le mur ouest de la nef (fig. 6–7) que sur le mur sud du narthex (fig. 13), dans leur qualité de fondateurs. Bien qu'au narthex l'image de l'église soute-nue par Neagoe Basarab et Mircea le Pâtre est aujourd'hui presque détruite (à cause de la réparation de la fenêtre au-dessus), le socle de l'église est encore clairement visi-



ble entre les deux voïvodes. Ainsi, le caractère *votif* de l'image du narthex ne peut être mis en doute. Mais, tandis que sur le tableau de la nef Mircea le Pâtre, Pierre le Jeune et la princesse Kiajna sont couronnés par des anges — symbole du règne de droit divin — ce détail manque dans le tableau du narthex. Nous avons déjà spécifié que le tableau votif de la nef doit être mis en relation avec la Déisis du même registre (voir supra, p. 133). D'autre part, les fondateurs sont toujours commémorés au cours de la liturgie, ce qui expliquerait (même de ce point de vue) leur figuration dans la nef; de même on pourrait mettre le tableau votif du narthex en relation avec les offices à caractère funéraire qui ont lieu dans cet espace. Mais il y a — comme nous allons voir — d'autres raisons plus importantes.

Immédiatement à la suite du tableau votif du narthex, vers l'ouest, sont emplantés deux thèmes iconographiques: *Les Sept frères Maccabées* et *les Trois enfants dans la fournaise* (fig. 14). Nous allons essayer de déchiffrer leur sens symbolique, conditionné par leur emplacement.

À Snagov, les sept Maccabées sont encadrés par une femme nimbée, tenant une croix de martyr, et par un vieillard portant la coiffe des sacerdotes juifs. Leurs noms se sont effacés, mais il n'y a pas de doute que la femme est Salomoné, la mère des sept Maccabées, et le vieillard n'est autre qu'Éléazar. Tous ont péri martyrisés par Antioch Épiphanès (*Maccabées* II, 6,7) parce qu'ils ont refusé d'accepter l'hellénisme et ont gardé leur religion judaïque. Le christianisme les a quand même assimilés aux martyrs pour le Christ²⁵. Le plus souvent les sept frères Maccabées sont représentés seuls, mais ici à Snagov, la présence de leur mère et d'Éléazar — qui par tradition passe pour être leur père — donne un sens particulier à l'image. Salomoné n'a pas hésité d'inciter au sacrifice même son dernier fils, et Éléazar s'est laissé tuer pour donner un exemple à son peuple. L'emplacement de



Fig. 12. — Snagov, le pilier nord-est du narthex. Patriarches.

ces personnages, à proximité du tableau votif du côté de la famille de Mircea le



Fig. 13. — Snagov, narthex, paroi sud. Tableau votif: Neagoe Basarab, Théodosié, Mircea le Pâtre, Pierre le Jeune, Radu, Mircea et Kiajna.
<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>



Fig. 14. — Snagov, narthex, paroi sud. Les sept Maccabées avec Salomoné et Éléazar et les Trois enfants dans la fournaise.

Pâtre et de son épouse Kiajna, n'est pas dû au hasard. En 1563, quand on a décoré l'église, Mircea le Pâtre était déjà mort (1559) et le pouvoir appartenait en principe à son fils Pierre le Jeune, mais effectivement à la mère de celui-ci, la princesse Kiajna²⁶. Il est donc tout naturel de supposer que les directives pour la décoration de l'église de Snagov ont été données par Kiajna: d'ailleurs la scène des Maccabées se trouve juste à côté de son portrait. La transposition en image symbolique des idées de Kiajna nous semble évidente, surtout dans le sens qu'elle-même voulait leur donner.

En essence l'idée pourrait être formulée ainsi: semblable à Salomoné — cette mère courageuse — Kiajna s'engageait de lutter jusqu'au dernier souffle contre les ennemis de la foi et, si les circonstances l'auraient demandé, de pousser ses fils mêmes au suprême sacrifice. Mais l'analogie ne s'arrête pas ici: son feu mari — Mircea le Pâtre — est assimilé à un nouveau Eléazar, mort au service de la Foi.

Cette interprétation pourrait paraître sujette à caution si on se rappelle que tant Mircea le Pâtre que Kiajna ont régné avec l'aide et le consensus des Turcs. Mais ce que les contemporains ou l'Histoire pensent d'un personnage et ce que le même personnage pense de lui-même sont dans bien des cas des choses différentes. Justement parce qu'elle pouvait être suspectée d'alliance avec les ennemis de la Foi et du Pays, Kiajna fait cette profession de foi. Consciente de la forte personnalité dont elle était douée, Kiajna, fille du voïvode Pierre Rareș et petite-fille d'Étienne le Grand, croyait sincèrement au bien-fondé de sa cause, de son règne. Car, au milieu du XVI^e siècle, en pleine expansion du pouvoir turc, le danger d'un complet asservissement de la Valachie était plus grand que jamais. Il fallait donc assurer, par tous les moyens, le règne de son fils Pierre. Mais le seul moyen efficace restait une habile diplomatie envers les Turcs et l'acceptation des conditions d'asservissement

économique que ceux-ci imposaient. Sachant être de taille à faire face aux circonstances politiques, Kiajna veut préciser en même temps qu'elle reste intransigente sur les questions de la foi orthodoxe. Point de vue subjectif? Bien sûr, mais c'est celui qui nous intéresse pour comprendre le raisonnement du personnage et ce qu'il veut dire. D'autre part, dans la conscience des contemporains Kiajna n'était pas seulement la fille de Pierre Rareș, mais aussi la sœur d'un voïvode de la Moldavie qui avait abjuré, passant à l'islamisme: Iliaș-Mehmet. Ce fait précis l'obligeait, plus que personne d'autre, à une profession de foi sans équivoque. D'ailleurs, une récente interprétation de la politique de Mircea le Pâtre²⁷ suggère pour celui-ci et pour ses successeurs une certaine conception antiottomane, dans les limites d'un réalisme politique.

Retournons maintenant à la scène suivante, sur le même mur sud, représentant Ananias, Azarias et Misail, trois jeunes hébreux jetés par Nabuchodonosor dans une fournaise ardente parce qu'ils avaient refusé d'adorer l'idole d'or (*Daniel* 3, 20—28; *Cantique des trois jeunes gens* 1—67). Ils sont sortis indemnes à cause de leur foi, un ange les ayant protégés du feu. À Snagov ils sont figurés dans un chaudron léché par les flammes et protégés par l'ange (fig. 14). L'inscription en vieux slave qui les accompagne est:  *А ГЛАВЪ АНГЪ СЪШЕ А) С И(О)ВЪ И ПРОХААДЪ ИХЪ НАРЪ* «L'ange de Dieu est descendu au-dessus des fils en refroidissant le four». Selon la tradition, l'image se prête à plusieurs interprétations²⁸. Parfois elle est le symbole typologique de la virginité de Marie, d'autres fois la préfiguration de la Descente de Jésus aux enfers et de sa Résurrection, mais au sens le plus large et littéral elle reste le symbole du salut de ceux qui n'hésitent pas de se sacrifier pour la défense de la foi. Ce dernier est aussi le sens de l'image à Snagov, renforçant la première image des Maccabées, mais apportant en

Fig. 15. — Snagov, narthex, paroi ouest.
Saint Eustratios <sic>, le roi David et la
Vierge de l'Incarnation.



plus ce qui manque à celle-ci: la garantie du salut. La profession de foi de la première image est donc complétée par une hymne de gloire (Le Cantique des trois enfants) et par la certitude que Dieu n'abandonne pas ceux qui restent fidèles: ainsi que naguère les trois enfants ont été sauvés, de même vont être sauvés de l'ennemi tous les défenseurs de la foi.

Les trois enfants dans la fournaise sont la dernière image sur le mur sud, mais il n'y a pas de ligne de démarcation entre celle-ci et les représentations qui suivent sur le mur ouest, comme d'ailleurs il n'y a pas de césure entre les Maccabées et les Trois enfants, ce qui prouve qu'il faut les « lire » ensemble.

Sur le mur ouest il y a St Eustratios, le roi David et la Vierge trônant avec l'Enfant, adorée par Michel et Gabriel (fig. 15). La Vierge est désignée par l'inscription *ΚΥΠΑΚΤΗΝ* comme étant l'image de l'Incarnation. Le roi David est tourné vers la Vierge et tient un rouleau avec l'inscription: *ΚΥΣΚΡΗΣΙ ΓΗ ΚΑ ΠΟΚΟΝ ΤΕΟΝ ΤΗ ΚΑΙ ΚΙΒΟΤΗ ΣΕΒΤΙΝΗ ΤΕΟΝ* « Lève-toi, Seigneur, et viens vers ton lieu de repos, toi et l'Arche de ta sainteté », texte extrait du Psaume 131 (8). L'Arche sainte du Tabernacle de Moïse est une préfiguration de la Vierge. Le Psaume 131 parle aussi du serment que David a fait à Jahvé d'élever un temple où il portera l'Arche. Et le Seigneur lui a



Fig. 16. — Tismana, narthex, tambour de la coupole. Le prophète Zaccharias.

promis : « Si tes fils gardent mon pacte et les ordonnances que je leur enseignerai, leurs fils pareillement, à tout jamais, seront assis sur ton trône » (Ps. 131, 12). Les fils des fils de David sont les fils des rois pieux ; le trône de David est le trône du pouvoir laïque²⁹. On voit bien comment, cette fois d'une façon plus absconse, par un seul verset, on renvoie au Psaume entier. Le texte est tellement suggestif qu'il se passe presque de tout commentaire. On sait avec quel acharnement Kiajna a lutté pour garder le trône à son fils ; le fait que tant son mari, que ses fils sont les fondateurs d'une église — d'un temple de Dieu — signifie qu'ils ont « gardé le pacte et

les ordonnances », qu'ils ont accompli leur devoir envers la divinité : ils peuvent donc, à leur tour, invoquer l'aide divine pour garder le trône³⁰. Leur intercesseur est ici David, le roi bien aimé de Dieu.

Il nous reste à éclaircir la présence de saint Eustratios. À l'encontre de David, il est représenté frontalement, donc il n'est pas lié à la composition avec la Vierge trônante, mais plutôt aux scènes figurées sur le mur sud. Le dictionnaire hagiographique énumère plusieurs saints homonymes. Le plus connu est le martyr Eustratios, commémoré le 13 décembre, avec Auxentios, Eugénios, Mardarios et Oreste³¹ ; ce sont les « cinq martyrs », et bien que très vénérés, leur histoire ne dépasse pas en signification le martyre d'autres saints. Nous sommes enclins à croire qu'il s'agit d'une faute de l'iconographe de Snagov, à cause de la ressemblance des noms (en slave Eustratié — Eustatié) et que l'intention de la princesse Kiajna était de faire représenter saint Eustache (Placida), commémoré le 20 septembre³², et dont la légende — dans l'une de ses versions — présente de fortes ressemblances avec le martyre des Maccabées et des Trois enfants. Dans la version médiévale orthodoxe de la légende, les persécutions subies par saint Eustache, sa femme Théopista et leurs enfants Agapios et Théopist, leur miraculeuse réunion finale, suggèrent un parallèle aux avatars et exils subis maintes fois par la famille de Mircea le Pâtre de la part des Turcs. Si notre déduction est juste, alors il n'y a pas seulement deux, mais trois thèmes à sens synonyme, placés à la suite du tableau votif, dans le coin sud-ouest du narthex, et complétés par l'intercession du roi-prophète David.

Ce « discours » figuré — facilement compréhensible à l'époque parce qu'il utilisait des images familières à la culture et à la pensée médiévale — explique pourquoi on trouve à Snagov deux tableaux votifs. Dans la nef au programme plus strict on ne pouvait introduire tant de thèmes apotropaïques. Mais au narthex



Fig. 17. — Tismana, narthex, paroi est. Scènes du Ménologe.

le programme n'a pas la même rigueur; ici il y a toujours de la place pour « dire » quelque chose de spécial. Or, ce que dit le fondateur est intimement lié à sa personne ou à sa famille, il est donc normal et nécessaire qu'il soit, lui aussi, représenté là où il sollicite l'aide divine pour quelque chose de particulier. La protection que Kiajna sollicite à Snagov ne concerne que ses fils. En effet, ses trois filles ne sont figurées ni dans la nef, ni dans le narthex. Or les trois premiers thèmes apotropaïques que nous avons analysés ont ceci de commun qu'il y est question d'enfants mâles; le quatrième thème, en nous renvoyant au Psaume 131, précise qu'il s'agit de fils de roi auxquels le trône doit être conservé. C'est donc la lignée mâle — celle qui peut régner — qui doit être préservée.

Avant de mettre un terme aux considérations concernant les fondateurs, revenons au mur sud et regardons à gauche du tableau votif. Nous serons frappés par la ressemblance d'ordre compositionnel qui existe entre le groupe Neagoe Basarab — Mircea le Pâtre qui soutiennent l'église (aujourd'hui détériorée) et le groupe de deux saints iconodules (saint Étienne le Nouveau et un autre dont le nom est illisible) qui soutiennent une icône du Pantocrator. Combattants pour le rétablissement du culte des icônes, ces deux saints ont été placés ici — et non point dans un autre endroit du narthex — pour suggérer un parallèle entre l'activité de ces deux saints et l'activité des deux voïvodes fondateurs. Mais il va de soi que le facteur principal dans le groupe des



Fig. 18. — Tismana, narthex, paroi est. L'Hymne Acathiste (strophe 5).



Fig. 19. — Tismana, narthex, paroi ouest. L'Hymne Acathiste (strophes 17–18).

voïvodes est Neagoe Basarab, par le fait d'avoir soutenu et aidé d'une façon exemplaire le monde orthodoxe des Balkans. Aussi, faut-il rappeler un épisode du récit de Gabriel — Prote de l'Athos³³: lors de l'inauguration de l'église du monastère de Curtea de Argeș — sa fondation — Neagoe a placé lui-même les icônes « impériales » sur l'iconostase. De plus, dans son œuvre littéraire *Les Enseignements de Neagoe Basarab à son fils Théodosië*, il y a un chapitre intitulé « Qui débute pour que soient honorées les icônes »³⁴.

En associant son nom à la fondation de Snagov de Neagoe Basarab, Mircea le Pâtre — mais surtout ses successeurs directs — n'oublie pas de suggérer que ce geste de « ktitor » implique une association plus intime au renom et à l'œuvre de grand mécène de l'orthodoxie que fut ce pieux voïvode. Et leur intention n'était même pas gratuite et sans fondement, puisque Mircea le Pâtre avait été, lui aussi, donateur au monastère Koutloumous de l'Athos³⁵.

◇

Fig. 20. — Tismana, narthex, tympan de la porte nord. La Vierge source de Vie et les saints mélodes.



TISMANA

La plus récente étude concernant l'église du couvent de Tismana ³⁶ (située à quelques 30 km à l'ouest de Tg.-Jiu), a mis au point certains problèmes, apportant des arguments péremptoirs pour la datation du monument actuel au temps du voïvode Radu le Grand (1495–1508). À l'édifice fondé par Radu le Grand (sur l'emplacement de l'ancien, dû au moine Nicodème — XIV^e siècle) les travaux de finissage ont continué même après 1508 ³⁷. Il est certain que — ainsi qu'il est spécifié dans l'inscription de la nef ³⁸, jusqu'en 1564 l'église est restée sans décoration iconographique. Le joupán Nedelco

Bălăceanu, grand vornik, « voyant cette sainte église dépourvue de peintures », demande au voïvode Pierre le Jeune « la permission et l'acte voïvodal » nécessaires pour décorer Tismana, fondation princière. Le 14 octobre 1564 l'équipe, sous la conduite du maître Dobromir de Tirgoviște, finissait de décorer intégralement l'église : sanctuaire, nef, narthex et probablement exonarthex. De ce vaste ensemble il n'en reste aujourd'hui que la décoration du narthex. L'explication se trouve dans le fait que la nef et le sanctuaire ont été rédécorés par une équipe de peintres en 1732, cependant que le narthex (et l'exonarthex aujourd'hui détruit) seulement en 1766, par une autre équipe, sous la conduite de Dimitrie Dia-

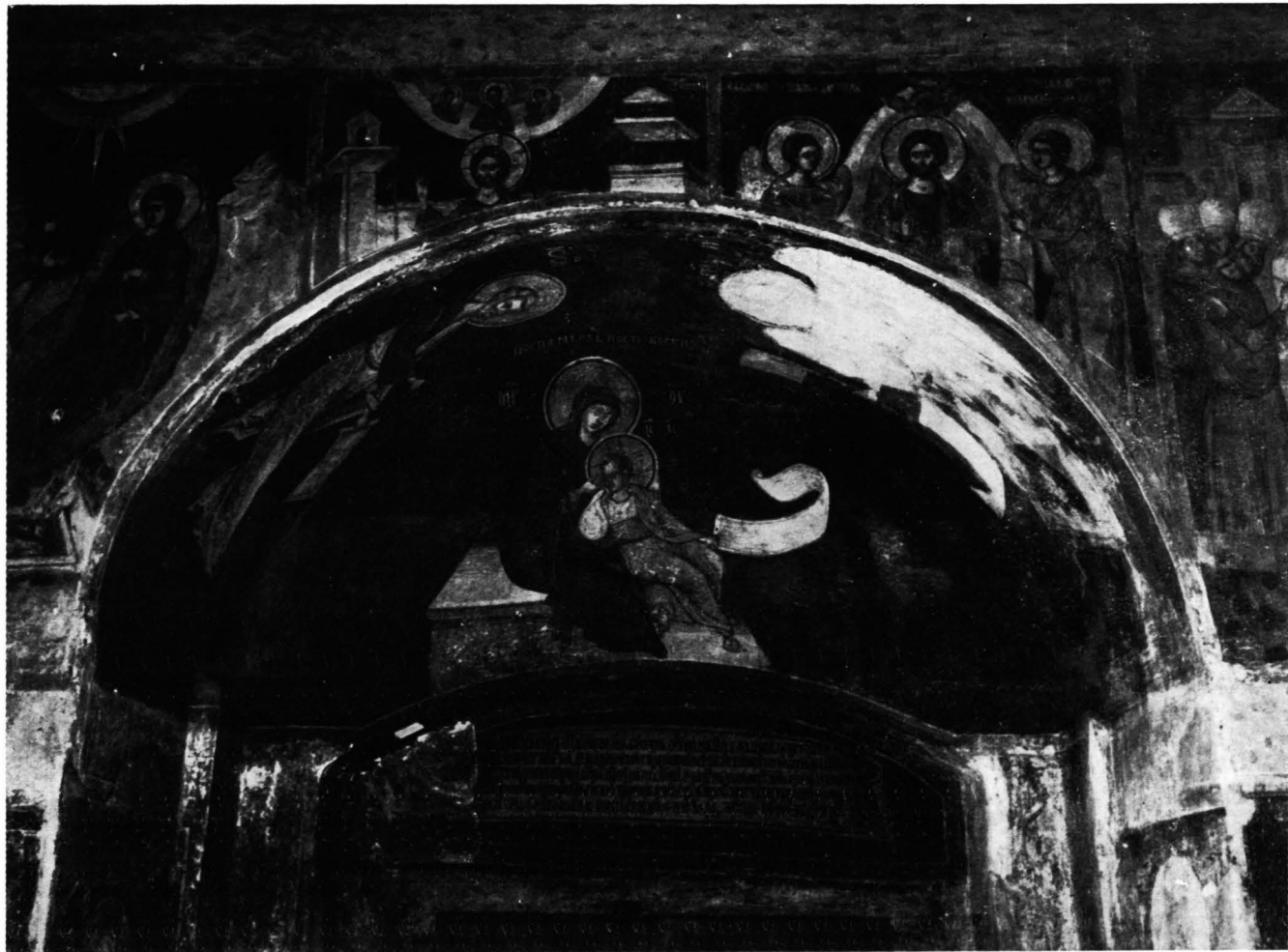


Fig. 21. — Tismana, narthex, tympan de la porte ouest. L'Emmanuel endormi et scènes de l'Hymne Acathiste (strophes 14–17).

conul. Tandis que l'équipe de 1732 a radicalement détruit la couche de peinture de 1564, Dimitrie Diaconul s'est contenté de marteler l'ancienne couche et d'éteindre le mortier par-dessus. Grâce à son procédé plus expéditif, les travaux de restauration commencés en 1954³⁹ ont pu mettre à jour une partie de l'œuvre de Dobromir de Tirgoviște.

Le narthex de Tismana a un plan rectangulaire (fig. III) et il est recouvert d'une coupole sur tambour qui repose sur des trompes d'angle et deux arcs doubleaux latéraux.

COMMENTAIRE DU PROGRAMME (voir l'Annexe II).

Le narthex de Tismana se place, lui aussi, sous le signe de l'Incarnation, thème illustré non seulement par la Vierge Platyτέρα sur

la calotte, mais aussi, dans les registres inférieurs, par l'Hymne Acathyste (fig. 18, 19, 21), la Vierge Source de vie (fig. 20), l'Emmanuel endormi (fig. 21) et la Vierge adorée par les anges. L'insistance sur ce thème est une caractéristique des programmes des narthex à l'époque byzantine tardive et postbyzantine et, ainsi que Suzy Dufrenne⁴⁰ l'a précisé, elle est en rapport avec l'amplification de l'office de la prothèse aux XIII^e–XIV^e siècles. Les images illustrant l'Incarnation, destinées antérieurement à l'espace du sanctuaire, irradient lentement vers les espaces annexes et finalement vers le narthex. Cette évolution s'explique aussi par le symbolisme attribué aux différentes parties d'une église. Si la nef est l'espace central où a lieu, sur le plan liturgique (et dans le décor), la

manifestation du Verbe dans le monde, le narthex qui précède cet espace est plus indiqué pour recevoir dans son décor des thèmes liés au moment qui précède cette manifestation: l'Incarnation annoncée par les prophètes, reconnue par Saint Jean le Précurseur, chantée par les Saints mélodes. Que cette intention ait déterminé l'élaboration du programme du narthex de Tismana ressort aussi de la façon dont est placé Saint Jean-Baptiste: à l'endroit le plus en vue (à droite du passage vers la nef), avec un texte qui annonce «l'approche du royaume des cieux» (fig. 22). En d'autres termes, l'Incarnation s'est accomplie, maintenant le chemin du salut est ouvert à ceux qui vont écouter le Verbe.

L'iconographie de l'Incarnation se développe, elle aussi, au cours de l'époque tardive de l'art byzantin quand d'anciennes hymnes liturgiques commencent à être illustrées, quand des thèmes anciens reçoivent une formule iconographique nouvelle. À cette catégorie appartient l'Hymne Acathiste⁴¹ et d'autres hymnes, la Vierge Source de vie⁴², le cycle marial, l'Emmanuel endormi⁴³, etc. Diverses études ont clarifié la signification plurivalente des thèmes mentionnés, de sorte qu'il n'est plus nécessaire de répéter des choses connues. Mais il n'est pas inutile d'attirer l'attention sur la présence des Trois Hiérarques: Basile, Jean Chrysostome et Grégoire le Théologien, moins fréquente au narthex (fig. 22). Ici ils ne sont pas dans leur qualité d'officiants de la liturgie comme dans le sanctuaire, mais comme «sources de Sagesse divine», dans une image dérivée de la vision de Jean Mauropous, évêque d'Euchaïtes (XI^e siècle). En même temps, ainsi qu'il a été démontré par Tania Velmans⁴⁴, il existe un rapport et une correspondance entre l'image de la Vierge Source de vie et l'image des Trois Docteurs (même quand ils ne sont pas expressément figurés comme «sources de Sagesse») car, dans les deux circonstances, le sujet impliqué de la

représentation est le Christ-Vie et le Christ-Sagesse divine, inspirateur des Trois grands Docteurs. Les *trois sources* qui s'écoulent du bassin dominé par la Vierge Source de vie ne seraient donc qu'une simple coïncidence? (fig. 20).

Il n'y a pas lieu de nous arrêter ici longuement sur le rapport entre la liturgie et le programme du narthex⁴⁵, pourtant il faut rappeler que certains thèmes du narthex de Tismana et de celui de Snagov sont le reflet indéniable de l'influence de la liturgie dans la conception des programmes. Ainsi sont: l'hymne mégalinaire de la messe de Saint Jean Chrysostome, le Ménologe (calendrier liturgique), l'Hymne Acathyste (hymne liturgique), les saints mélodes auteurs de chants liturgiques, de même que l'Emmanuel endormi⁴⁶. Les saints moines et anachorètes sont un thème presque obligatoire dans le narthex des églises de couvent au XVI^e siècle en Valachie et leur rôle d'intercesseurs invoqués au cours de la liturgie (saints théophores) justifie leur présence de ce point de vue aussi.

Enfin, à Tismana il y a quelques thèmes à caractère didactique-moralisateur: parabole du fétu de paille et de la poutre (fig. 23, 24), parabole de l'unicorne⁴⁷ et l'image de l'âme emportée par un ange et

Fig. 22. — Tismana, narthex, paroi est. Saint Jean-Baptiste et les Trois grands hiérarques.

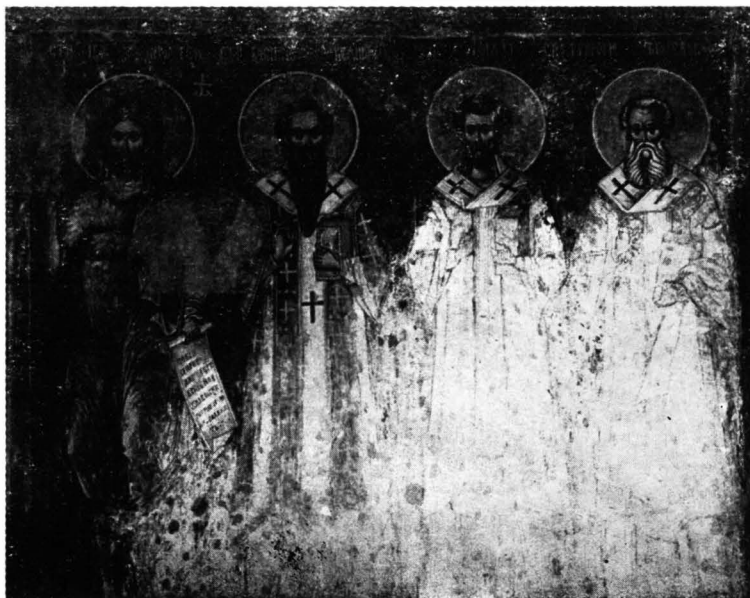




Fig. 23. — Tismana, narthex, embrasure de la porte nord. La parabole du fétu de paille et de la poutre.

contemplant la décrépitude du corps⁴⁸. Ces images sont peintes dans l'ébrasure de la porte nord, de telle façon qu'il est plus facile de les regarder *en sortant* par cette porte: ainsi elles restaient un sujet de méditation pour celui qui sortait du narthex.

À la différence de Snagov, à Tismana nous ne trouvons pas le cycle des Conciles œcuméniques. Mais il ne faut pas oublier qu'au XVI^e siècle Tismana avait un exo-

narthex⁴⁹ et l'existence de cet espace supplémentaire nous fait supposer que les Conciles auraient pu figurer sur les voûtes ou les murs de cet exonarthex.

Arrêtons-nous maintenant aux portraits laïques de Tismana⁵⁰. Sur le mur sud du narthex se trouve le groupe des quatre princesses: Stanca, Voïca, Maria et Stana (fig. 25). Les trois premières sont les sœurs du voïvode Pierre le Jeune et les filles de Mircea le Pâtre et de la princesse Kiajna.



Fig. 24. — Tismana, narthex, embrasure de la porte nord. La parabole du fétu de paille et de la poutre.

La quatrième — Stana — est l'épouse de Pierre le Jeune⁵¹, mariée depuis peu, juste au cours de l'année quand on a décoré Tismana: 1564.

Les filles de Kiajna sont représentées frontalement, formant un groupe compact, tandis que Stana — plus grande — est de trois-quarts, un peu à l'écart. Elle porte une couronne plus grande que les jeunes filles et son costume est plus riche

par l'ample manteau qui la recouvre. Mais les différences ne s'arrêtent pas ici. Les trois jeunes princesses tiennent leurs mains croisées sur la poitrine tandis que Stana lève la main droite vers l'image de la Platytera au-dessus. La fresque étant très endommagée, il est plus difficile de préciser le geste de la main gauche, mais les vagues contours semblent indiquer qu'elle tient à la hauteur de la poitrine un objet de



Fig. 25. — Tismana, narthex, paroi sud. Les princesses Stanca, Voica, Maria et Stana.

petites dimensions. Nous rappelant qu'à Bucovăț le ktitor de la peinture de la nef (1574) — le voïvode Alexandre — tient une bourse d'argent, l'offrande pour la décoration de l'église⁵², on pourrait invoquer cette analogie. Mais, de toute façon, il est certain que les portraits des princesses ne se trouvent pas par simple hasard dans le narthex, et seulement leur appartenance à la famille régnante ne justifie pas (selon nous) leur présence à Tismana. Nous avançons à titre d'hypothèse l'explication suivante: le récent mariage de Stana avec Pierre le Jeune a déterminé la jeune mariée de faire une pieuse offrande au couvent de Tismana, pour le salut de son âme et pour ses belles-sœurs plus jeunes. Évidemment, en comparaison avec l'offrande beaucoup plus substantielle de Nedelco Bălăceanu pour décorer l'église, le don de Stana (en espèces ou en biens

immobiliers) a été plus modeste, ce qui explique pourquoi elle n'est pas mentionnée dans l'inscription votive. Pourtant son présent lui confère le droit d'être figurée au narthex, à côté des filles de Kiajna qu'elle associe à son geste propitiatoire.

Puisque nous avons essayé de donner une explication aux portraits du narthex, nous allons proposer une hypothèse concernant les portraits (cette fois repeints au XVIII^e siècle) des voïvodes fondateurs, qui se trouvent dans la nef sur le mur ouest (côté nord) (fig. 26). Les opinions sur l'identité des deux voïvodes soutenant la maquette de l'église, sont divergentes. On a proposé les noms de Radu I^{er} et de Mircea l'Ancien⁵³ (les voïvodes protecteurs de la première fondation de Tismana — due au moine Nicodème au XIV^e siècle), et plus récemment, ceux de Mircea le Pâtre et de son fils Pierre le Jeune⁵⁴, en raison de la décoration de l'église au temps de ce dernier.

Au-dessus de la tête du voïvode situé à droite, à l'occasion du nettoyage de la fresque, on a pu identifier le nom de Mircea, difficilement visible encore aujourd'hui. Mais l'iconographie de Mircea l'Ancien était assez bien connue à l'époque: quand au XVIII^e siècle on a repeint la grande église de Cozia, Mircea l'Ancien a été représenté portant le costume des chevaliers du XIV^e siècle: tunique courte et chausses. La même chose s'est répétée aux églises de Cotmeana et de Brădet, repeintes au XVIII^e siècle. Il est donc invraisemblable qu'à Tismana il fut représenté en costume du XVI^e — XVII^e siècle. Mircea de Tismana n'est pas l'Ancien.

L'inscription votive copiée d'après celle de 1564 parle d'un Radu Voïvode comme fondateur de l'église et, ainsi qu'il a été démontré par Rada Teodoru⁵⁵, il s'agit certainement du voïvode Radu le Grand (1496—1508). Le même auteur relevait dans l'œuvre de Ștefan l'Hiéromoine (*Vie de Saint Nicodème de Tismana*), le passage

qui spécifie que les choses laissées inachevées par Radu ont été terminées par son fils le voïvode Mircea. Or, Mircea le fils de Radu le Grand n'est autre que Mircea le Pâtre⁵⁶. Il est vrai qu'en dehors de cette tradition assez confusément transmise par Ștefan l'Hiéromoine, nous ne possédons aucune autre preuve que Mircea le Pâtre ait contribué à l'édification de Tismana. Mais l'éventualité ne saurait être écartée *a priori*. Et ainsi on pourrait expliquer pourquoi Mircea (le Pâtre), étant plus jeune, est figuré à droite du tableau votif, tandis que l'autre voïvode — qui doit être Radu le Grand — est figuré à gauche comme premier fondateur. Rappelons que c'est dans la même formule d'association que Mircea le Pâtre apparaît à Snagov — là-bas avec Neagoe Basarab. Et, de même qu'à Tismana, à Snagov non plus nous n'avons d'autres preuves — en dehors du tableau votif — de l'activité de Mircea comme ktitor. Un autre fait significatif est qu'à Snagov ne sont pas figurés les fondateurs du premier monument érigé au XIV^e siècle, mais *seulement les fondateurs du nouveau monument reconstruit au XVI^e siècle*. Les analogies nous paraissent suffisantes et dignes d'attention.

Mais, si les identifications proposées par nous sont justes, alors un détail qui n'est pas sans importance ressort avec évidence : l'absence de Pierre le Jeune du tableau des voïvodes. L'opinion généralement admise, mais fondée sur des exemples plus anciens, byzantins, que le voïvode sous le règne duquel on décore une église doit être figuré parmi les personnages laïques, est infirmée par la situation de Tismana. Bien que Pierre le Jeune soit mentionné dans l'inscription votive comme le voïvode qui a donné son consentement pour la décoration de l'église, il est quand même omis du tableau votif. Toutefois, en examinant les fresques de la Valachie datant du XVI^e siècle, nous constatons une situation analogue : là où le voïvode n'est pas fondateur effectif, il n'est pas figuré.



Fig. 26. — Tismana, paroi ouest de la nef. Les voïvodes fondateurs.

Une première catégorie est constituée par les églises qui sont des fondations voïvodales tant pour l'édifice que pour la peinture, et où les portraits des voïvodes sont évidemment présents (le monastère de Curtea-de-Argeș, la bolnita du couvent de Cozia, Snagov).

Une seconde catégorie comprend les fondations des boyards : la bolnita de Bistritza, Stănești, Bucovăț et Căluui. Dans les deux premières églises il n'y a pas de portraits de voïvodes. À Bucovăț et à Căluui les voïvodes sont figurés. Mais à Bucovăț le ktitor des fresques de la nef est justement le voïvode Alexandre et sa présence n'est pas seulement justifiée, mais obligatoire. À Căluui nous ne pouvons pas encore nous prononcer avec



Fig. 27. — Tismana, narthex, paroi sud. Sainte Barbara.

certitude sur la contribution effective de Michel le Brave, mais la présence de plusieurs membres de sa famille dans le narthex de l'église, à côté des fondateurs — les frères Buzesti — laisse supposer quelque chose de plus que d'étroites relations de famille.

Donc, à l'exception de Căluieu (encore incertain), la situation au XVI^e siècle est nettement démarquée: les voïvodes apparaissent seulement là où ils peuvent être considérés fondateurs.

Tismana est, en ce qui concerne l'édifice du XVI^e siècle, une fondation voïvodale, mais le ktitor de la peinture est le grand vornik Nedelco Bălăceanu. Celui-ci est représenté avec sa famille et avec la maquette de l'église, dans un second tableau votif sur le mur ouest de la nef (côté sud), en pendant des voïvodes fondateurs de l'édifice: Radu le Grand et Mircea le Pâtre.

Ainsi qu'il ressort de leur comparaison (cf. Annexes I et II), il y a des similitudes entre les programmes des deux narthex (les nefs ne pouvant être mises en parallèle). Mais si les ressemblances dans la conception du programme peuvent se rencontrer aussi dans le programme du narthex d'autres églises conventuelles et si certaines différences entre Snagov et Tismana sont dues à la structure architectonique différente des deux monuments, il y a des ressemblances tellement évidentes qu'il est nécessaire de nous y arrêter. Il s'agit en premier lieu de l'Hymne Acathyste. On sait que l'illustration de cette ancienne hymne liturgique a commencé seulement à l'époque paléologue, mais la faveur dont elle a joui a vite fait d'elle un thème de prédilection des artistes byzantins et post-byzantins. Toutefois, les formules iconographiques — surtout pour la deuxième partie de l'Hymne (strophes 13—24) — sont très variées. Tellement variées que deux illustrations identiques de l'Acathyste sont une rareté même au sein des monuments appartenant à la même aire géographique et rapprochés chronologiquement. Mais à Snagov et à Tismana les formules iconographiques sont les mêmes, tant pour les scènes empruntées au cycle évangélique (strophes 1—12) que pour les strophes ayant un caractère apologétique (13—24). Évidemment il ne s'agit pas de décalques: de petites différences dans les architectures de fond ou dans les menus détails existent. Toutefois le schéma compositionnel, les catégories de personnages, leur nombre et disposition sont les mêmes. (fig. 9, 10, 18, 19, 21).

Un autre thème iconographique présent dans les deux monuments et placé au même endroit est la Vierge de l'Incarnation adorée par les anges (dernier registre, mur ouest). Si dans les églises de la Moldavie peintes au XVI^e siècle ce thème est souvent rencontré, dans la nef et dans le narthex, et si quelquefois il apparaît dans les Balkans (le monastère Andréaș près de Skopljë

— narthex, XVI^e siècle), en Valachie, à la même époque, il n'apparaît qu'à Snagov et à Tismana (fig. 11).

Ces coïncidences iconographiques ne sont pourtant pas suffisantes pour nous permettre d'affirmer que Dobromir de Tirgoviște — le chef d'équipe de Tismana — est aussi l'auteur des fresques de Snagov. Sous ce rapport, le style et la qualité des fresques restent décisifs. Considérons d'abord la gamme des couleurs. À Snagov les couleurs dominantes sont terreuses : ocre-rouge, ocre-jaune, un vert émeraude clair. Donc une gamme de couleurs assourdies, plaisantes, mais sans éclat. À Tismana le coloris est chaud, plein d'accents, nuances et transitions. La richesse des nuances de rouge — beaucoup de vermillon, rouge lie de vin, ocre-rouge, rose, des gris-rosés — auxquelles s'ajoutent l'orange, le jaune, l'olive, le brun, le vert émeraude intense, se marient bien et sont rehaussées par le fond bleu sombre.

Le dessin du peintre de Tismana est fluide, dégagé : les silhouettes des anges et surtout des prophètes de la coupole sont pleines d'élan (fig. 16), les scènes du Ménologe sont vives (fig. 17), les personnages de l'Hymne Acathyste ont des mouvements souples et élégants qui dégagent une atmosphère poétique (fig. 18,19), les visages sont modelés avec une vraie sensibilité de peintre (fig. 27, 28).

On ne peut pas apprécier de la même façon les fresques de Snagov. Le Ménologe — d'ailleurs très endommagé — est monotone, les Conciles sont presque stéréotypés dans la formule choisie, les prophètes, les apôtres et les autres personnages dans les registres supérieurs sont petits et sans mouvement, leurs contours sont rigides. Les fresques de Tismana ont un caractère monumental, tandis qu'à Snagov on a l'impression d'un fourre-tout. Précisons toutefois qu'il s'agit d'une comparaison : le chef d'équipe de Snagov n'est pas dépourvu de qualités : il sait dessiner, il connaît son métier. Jugé en soi, l'ensemble de Snagov est de bonne qualité, mais



Fig. 28. — Tismana, narthex, paroi sud. Saint Jean de Rila.

par comparaison, plus graphique, plus sec, d'un coloris plus terne. À notre avis, les chefs des deux équipes sont des personnes différentes. Pourtant l'emploi de modèles identiques pour l'Acathyste dénote que les deux peintres proviennent du même milieu artistique, qu'ils ont une formation semblable — probablement autochtone. D'ailleurs, Dobromir n'oublie pas de préciser qu'il est de Tirgoviște (capitale de la Valachie). Ainsi qu'il a été observé par d'autres auteurs⁵⁷, il ne peut pas s'agir du même Dobromir attesté par des sources documentaires en 1517 au monastère de Dealu, puis en 1519 à la Bistrița des boyards Craïovești et dont la seule œuvre conservée est celle de Curtea-de-Argeș (1526). En 1564 il aurait dû avoir au moins 67 ans. Pour la pratique d'un métier qui exige le travail sur des échafaudages, c'est un âge quelque peu invraisemblable. D'au-

tre part ce qui reste de l'œuvre de Dobromir d'Argeș ne présente pas de similitudes de facture et de sentiment avec l'œuvre de Dobromir de Tismana. Ce dernier dépasse les limites d'un métier basé sur le poncif — qui peut donner des œuvres de prestance, graves et froides ; son

lyrisme imprègne un art érudit qui pourrait atteindre son but — didactique, symbolique ou édifiant — même dépourvu de cette qualité. Mais possédant cette qualité, Dobromir de Tirgoviște est vraiment peintre et non pas un simple iconographe.

Notes

¹ RADA TEODORU, *Mănăstirea Tismana*, II^e édition, Bucarest, 1968, p. 27; M. A. Musicescu, in *Istoria artelor plastice în România*, I, Bucarest, 1968, p. 268.

² En fait, le pouvoir appartenait à sa mère, la princesse Kiajna, ainsi qu'il ressort des relations faites à deux reprises par un voyageur contemporain — Giovan Andrea Gromo. En 1564: « Questa «la Valachia» è dominata da un Pitrazzo, giovane di circa 19 anni, quale è vilissimo d'animo, e la matre impudichissima, ma d'ingegno virile, il tutto governa » (apud A. Veress, *Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei și Țării Românești*, I (1527—1572), Bucarest, 1929, p. 252). En 1566/67: « Valachia ulterioare dominata da Petrazzo di eta di anni XXII in circa, anzi dalla madre Viragine «sic», la quale tiene detto figliuolo soggetto a guisa di privato » (apud Aurel Decei, *Giovanandrea Gromo, Compendio di tutto il regno...*, in *Apulum*, II, 1943—1945, p. 154). Cf. *Călători străini despre țările române*, II, Bucarest, 1970, p. 319 et 327, ouvrage édité par les soins de Maria Holban, M. M. Alexandrescu Dersca Bulgaru et Paul Cernovodanu.

³ Voir la bibliographie complète (jusqu'en 1970) chez Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România*, I. Țara Românească, II, «Craiova», 1970 (Snagov: p. 589—592; Tismana: p. 653—658).

⁴ Surtout NICOLAE ȘERBĂNESCU, *Istoria mănăstirii Snagov*, Bucarest, 1944; Al. Ștefulescu, *Mănăstirea Tismana*, I^{re} édition, Tirgu-Jiu, 1896; II^e éd., Bucarest, 1903; III^e éd., Bucarest, 1909.

⁵ DINU V. ROSETTI, *Săpăturile arheologice de la Snagov*, in *Publicațiile Muzeului Municipiului București*, n^o 2, 1935, p. 5—52.

⁶ Publiée pour la première fois par V. Drăghiceanu, in *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, XXIV (1931), p. 42. « Au nom du Père, avec l'aide du Fils et l'accomplissement du Saint Esprit, amen. Moi, l'esclave de mon maître Jésus Christ — Io Petru Voivode — par la grâce de Dieu Seigneur de la Valachie, et avec mes frères «issus» du même sang, Io Radu Voivode et Io Mircea Voivode, les fils du grand Mircea Voivode «le

Pâtre», nous avons vu cette sainte et divine église ainsi qu'elle est «...» bâtie depuis les fondations par feu le Voivode Io Basarab «Neagoe» «... Métropolitte?» Anania, pieusement inspirés, nous avons souhaité de la décorer «...» pour la perpétuelle mémoire et pour l'âme de notre père le grand Mircea Voivode. En l'année 7072 «1563», le 14 du mois de septembre. Ivan le postelnic «surveillant des travaux?» ».

⁷ MIRCEA DEAC, *Mănăstirea Snagov*, Bucarest, 1969, p. 22, 26, est le premier à avoir précisé l'unité de l'ensemble exécuté en 1563.

⁸ N. ȘERBĂNESCU, *op. cit.*, p. 41 (note), 47, 51—52.

⁹ Le texte de l'inscription grecque de 1815 chez N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, I, Bucarest, 1905, p. 157.

¹⁰ Nous avons jugé nécessaire de publier dans l'annexe le programme iconographique, car celui publié par I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie*, Paris, 1932, p. 76—78, n'est pas complet. Les datations oscillantes (XIV^e—XVI^e siècles) avancées par I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, ne sauraient plus être acceptées.

¹¹ I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 80. Voir aussi Suzy Dufrenne, *Images du décor de la prothèse*, in *Revue des Études Byzantines*, XXVI, 1968, p. 304; idem, *Les Programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970, p. 32.

¹² GORDANA BABIĆ, *Les Discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIII^e siècle* (Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos), in *Frühmittelalterliche Studien*, 2. Band, Berlin, 1968, p. 383—384.

¹³ Liturghier, Bucarest, 1967, p. 101.

¹⁴ Le Pape Sylvestre est figuré aussi dans la prothèse de Saint Nicolas — Argeș (XIV^e siècle) à côté des évêques Jean le Miséricordieux et Pierre d'Alexandrie. À Snagov, à côté des trois Papes sont figurés les évêques: Hiéroté, Denis l'Aréopagite, Vavila, Evème.

¹⁵ N. BELJAEV, *Le Tabernacle du Témoignage dans la peinture balkanique du XIV^e siècle*, in *L'Art byzantin chez les Slaves*, premier recueil Uspenskij, II, Paris, 1930, p. 315—324. Pour les implications

trinitaires de cette représentation, voir S. Dufrenne, *L'Enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle*, in *L'Art byzantin du XIII^e siècle -- Symposium de Sopoćani*, Belgrade, 1967, p. 40-41.

¹⁶ Voir aussi « La prière de la prothèse des dons » de la Liturgie de Saint Basile le Grand, in *Liturghier*, Bucarest, 1967, p. 200-201, où est explicitement formulé le parallélisme des deux sacerdoxes.

¹⁷ I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 76.

¹⁸ NICOLAS CABASILAS, *Explication de la Divine Liturgie*, traduction et notes de Sévérien Salaville, II^e édition, Paris, 1967, p. 61, 99, 105, 129-131, 139, 147, 227-229 et passim.

¹⁹ *Ibidem*, p. 87.

²⁰ Nom générique pour les saints moines et anachorètes.

²¹ L'inscription en lettres slaves sur le livre de Jésus: *Я есмь свѣтъ свѣту: ꙗкоже не мѣню ꙗкоже...* « Je suis la lumière du monde; celui qui me suit ne marche point... » (Jean 8, 12). Nous remercions vivement M. Ion Radu Mircea pour la traduction des inscriptions slaves.

²² Pour ce type de Déisis avec Jésus grand archiprêtre, quelquefois accompagné par la Vierge en habits impériaux, voir Pavle Mijović, *L'Iconographie impériale dans la peinture serbe médiévale*, résumé français in *Starinar*, XVIII, 1967, p. 118, et Sorin Ulea in *Istoria artelor plastice în România*, I, Bucarest, 1968, p. 354-355. À Snagov la Vierge n'a pas les attributs impériaux, mais le sens de l'image reste le même, spécifié d'ailleurs par l'inscription slave: « Empereur des empereurs, Seigneur des seigneurs et Grand archiprêtre ».

²³ CARMEN LAURA DUMITRESCU, *Programme iconographique in pronaosul bisericilor de mănăstire din Țara Românească din secolul al XVI-lea*, in *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, série Arts Plastiques (= SCIA), 1973, n° 2 (sous presse).

²⁴ ȘTEFAN ANDREESCU, *Portretele murale de la Snagov și Tismana*, in *Biserica Ortodoxă Română*, LXXXVIII, 1970, n°s 1-2, p. 175-190, a été le premier à formuler une explication des portraits de Snagov. Il est d'avis que le tableau du narthex est l'expression des intentions dynastiques de Mircea le Pâtre. Cette interprétation qui ne tient pas compte du contexte iconographique et met l'accent sur des visées politiques est forcément restreinte et quelque peu spéculative. D'abord un tableau « dynastique » comprend toujours les ancêtres directs de la famille. Si Mircea ou ses successeurs avaient voulu donner un caractère proprement dynastique au tableau, ils auraient pu représenter le père et le grand-père de Mircea: Radu le Grand et Vlad le Moine, qui avaient régné. Or ici il n'y a que Mircea, sa femme et ses enfants; Neagoe Basarab n'est pas l'aïeul de

Mircea. Il y a pourtant quelque chose de vrai dans cette façon d'envisager les choses — ainsi que nous allons le voir — si on restreint le sens de « dynastique » au seul désir d'assurer le règne des fils de Mircea, ce qui d'ailleurs fut la chose la plus naturelle et commune pour tous les voïvodes qui eurent des descendants mâles — et la forme de gouvernement de la Valachie n'est pas devenue dynastique pour autant.

²⁵ L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. Ancien Testament*, Paris, 1956, p. 305-306.

²⁶ Voir note 2.

²⁷ ȘTEFAN ANDREESCU, *La Politique de Mircea le Pâtre*, in *Revue des Études Sud-Est Européennes*, X, 1972, n° 1, p. 115-122.

²⁸ L. RÉAU, *op. cit.*, p. 391, 398-401; I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'illustration des Liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936, p. 147-150.

²⁹ La preuve que le Psaume 131 était interprété de cette façon est fournie par les Enseignements de Neagoe Basarab à son fils Théodosie, où le même verset du Psaume est utilisé dans le but de bien marquer la juste punition qui attend les rois impies qui ne respectent pas leur pacte avec Dieu, en contraste avec ceux qui le respectent et ainsi jouissent de la faveur divine. Cf. *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, Bucarest, 1970, p. 149, 155.

³⁰ Voir NICOLAS CABASILAS, *op. cit.*, X, 5, p. 94, 95: « L'offrande d'un présent ne se fait jamais sans raison, qu'il s'agisse soit de rendre hommage à Dieu, soit d'obliger les hommes, mais c'est toujours à cause de quelque bien obtenu ou espéré ».

³¹ GHERASIM TIMUȘ, *Dicționar Aghiografic...*, Bucarest, 1898, p. 276-277.

³² *Ibidem*, p. 275-276 et L. RÉAU, *op. cit.*, III, *Iconographie des Saints*, I, p. 468-469. La faute de l'iconographe peut s'expliquer ainsi: ayant déjà représenté dans la nef, parmi les saints militaires (voir Annexe I) Saint Eustache avec ses enfants Agapios et Théopist, il a pensé commettre un « pléonasme » s'il répétait le même saint au narthex. Il est probable que les commanditaires de la peinture n'avaient pas précisé la raison spéciale pour laquelle ils désiraient figurer Saint Eustache à proximité du tableau votif du narthex.

³³ G. MIHĂILĂ et DAN ZAMFIRESCU, *Literatură română veche*, I « Anthologie », Bucarest, 1969, p. 96 (texte de Gabriel le Prote: *Vie de Saint Niphon*, introduit dans la chronique valaque). «... Et la table d'autel dans le sanctuaire fut installée et fixée par Neagoe Voïvode de ses propres mains, en vue de la consécration; et il plaça de même les icônes miraculeuses du Pantocrator et de la Sainte Vierge à leur place dans l'église <de Curtea-de-Argeș> ». Et plus loin, p. 85: « Et ainsi que David éleva l'Arche de la loi du Seigneur,

de même Neagoe Voïvode éleva l'église tombée « en ruines »...», fragment qui peut illustrer d'une façon convaincante la manière de penser à cette époque, en mettant toujours en parallèle les faits et gestes des personnages contemporains avec ceux des Écritures. D'autre part, ce dernier fragment correspond assez bien au thème que nous avons examiné plus haut: David et la Vierge de l'Incarnation – Arche de la loi.

Nous transcrivons ici les textes inscrits sur les rouleaux des deux saints iconodules. Saint Étienne le Nouveau: *иже ѿ <поклан>киса шкразъ гдѣ бгѣ и спасѣсѣ нашимъ ѿ <пауасѣ> да:САТЕ аناΘημα* «Celui qui <ne vénère pas> la face de notre Seigneur Dieu et Sauveur Jésus, qu'il soit anathéma en ce moment même». Le saint anonyme: *и ѿѣ на стѣнахъ и дѣскахъ наурътаиъ срѣни хрѣта образи... црѣте и вѣсѣхъ свѣтлхъ вѣсно покосимесѣ.* «Et <aux images> peintes sur les murs et les icônes, aux saints portraits du Christ et aux vénérées images de tous les saints, avec respect nous nous prosternons».

³⁴ *Învățăturile...*, édition citée, p. 217–299.

³⁵ C'est M. Sorin Ulea qui nous a attiré l'attention sur cet aspect de l'activité de Mircea le Pâtre. Nous exprimons ici notre gratitude envers MM. Lăzărescu et Sorin Ulea qui ont bien voulu lire cet article et qui nous ont aidé de leurs précieuses suggestions.

³⁶ RADA TEODORU, *Pridvorul Tismanei*, in SCIA, 1967, n° 2, p. 161–173.

³⁷ Idem, *Mănăstirea Tismana*, Bucarest, 1968, p. 12.

³⁸ Le texte de l'inscription dédicatoire de 1564 et des autres inscriptions plus récentes, chez Al. Ștefulescu, *Mănăstirea Tismana*, Bucarest, 1909, p. 119–120; 117–118 et *ibidem*, Tirgu-Jiu, 1896, p. 107–110.

³⁹ D. MARCU et G. RUSSU, *Descoperirea frescei din secolul al XVI-lea de la mănăstirea Tismana*, in *Monumente și Muzeu*, I, 1958, p. 41–56.

⁴⁰ Les Programmes iconographiques des églises byzantines de Mistrā, p. 41–42, 57. Voir aussi I. D. Ștefănescu, *L'Illustration des Liturgies...*, p. 40–45, 55.

⁴¹ La littérature consacrée à l'Hymne Acatiste est très riche. La bibliographie ancienne est citée par O. Tafrali, *Iconografia Înnului Acatist*, in *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice*, VII, 1914, p. 49–84; 127–140; 153–173. Récemment Egon Wellesz, *The « Akathistos », a Study in Byzantine Hymnography*, in *The Dumbarton Oaks Papers*, IX–X, 1956, p. 143–174, et le compte rendu de V. Grumel, in *Revue des Études Byzantines*, XVI, 1958, p. 279–280. Pour la signification de l'Hymne Acatiste des églises de la Moldavie, voir Sorin Ulea, *L'origine et la signification idéologique de la*

peinture extérieure moldave, in *Revue Roumaine d'Histoire*, II, 1963, n° 1, p. 29–71, surtout p. 42–51. Voir aussi A. Grabar, *L'Iconographie de la Parousie*, in *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, Paris, 1968, p. 569–582.

⁴² DEJAN MEDAKOVIĆ, *Theotocos „ζωοδόχος πηγή” dans l'art serbe*, in *Zbornik radova vizantolojskog Instituta*, 5, 1958, p. 217–218, résumé français, et surtout Tania Velmans, *Iconographie de la « Fontaine de vie » dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Âge*, in *Synthronon*, Paris, 1968, p. 119–134.

⁴³ A. GRABAR, *La Peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 257–262; S. Dufrenne, *op. cit.*, p. 33, 38, 54.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 127 et passim. D'importantes précisions concernant l'image des Trois hiérarques ont été récemment apportées par Suzy Dufrenne, *Quelques aspects de l'iconographie des peintures de Mistrā*, in *L'École de Morava et son temps* (Recueil de travaux), Belgrade, 1972, p. 28–30.

⁴⁵ Voir note 23.

⁴⁶ A. GRABAR, *op. cit.*, p. 262.

⁴⁷ Du roman médiéval Barlaam et Joasaph, transcrite et expliquée dans *Învățăturile...*, p. 208–209. L'ouvrage de Sirapie Der Nersessian, *L'Illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Paris, 1937, m'est resté inaccessible.

⁴⁸ Une parabole ayant quelque ressemblance se trouve dans *Învățăturile...*, p. 201–202.

⁴⁹ Voir note 36.

⁵⁰ ȘTEFAN ANDRESCU, *Portretele murale de la Snagov și Tismana* (voir note 24), considère les portraits des princesses du narthex de Tismana comme étant le complément des portraits des autres membres de la famille de Mircea le Pâtre figurés à Snagov. Nous sommes d'accord avec cette opinion, mais quant à la raison de leur présence (raison dynastique selon l'auteur), notre interprétation est différente.

⁵¹ *Ibidem*, p. 188.

⁵² CARMEN LAURA DUMITRESCU, *Pictura de la Bucovăț*, in *Buletinul Monumentelor Istorice* (BMI), XL, 1971, n° 4, p. 65 et fig. 2.

⁵³ AL. ȘTEFULESCU, *op. cit.*, et ȘTEFAN ANDRESCU, *art. cit.*, p. 187–188, 190.

⁵⁴ RADA TEODORU, *Mănăstirea Tismana*, p. 28–29.

⁵⁵ *Pridvorul Tismanei*.

⁵⁶ *Mănăstirea Tismana*, p. 10–11; cf. le passage de Ștefan Ieromonahul chez Al. Ștefulescu, *op. cit.*, III^e édition, p. 118.

⁵⁷ RADA TEODORU, *Mănăstirea Tismana*, p. 26, et V. Drăguț, *Pictura murală din Țara Românească și Moldova și raporturile sale cu pictura Europei de sud-est în cursul secolului al XVI-lea*, in BMI, XXXIX, 1970, n° 4, p. 18.

LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE DE L'ÉGLISE DE SNAGOV

(Vocabulaire: Entrée de la Vierge au Temple)

La grande coupole de la nef. La peinture est complètement détruite (dans la calotte figurait certainement le Pantocrator et au-dessus, sur le tambour, des anges et des prophètes).

- Base du tambour: médaillons avec des bustes de Papes.
- Pendants: les Évangélistes.

Le sanctuaire (peinture de 1815).

- Voûte: la Trinité (l'Ancien des Jours et Jésus Christ trônant et au-dessus de leurs têtes la Colombe).
- Conque: la Vierge trônant avec l'Enfant et deux anges en adoration.
- Hémicycle: la Divine Liturgie (I^{er} registre); la Communion des apôtres (II^e registre); saints diacres et docteurs de l'Église en position frontale (III^e registre), de gauche à droite: Saint Étienne diacre, St. Spiridon, St. Cyrille, St. ?, St. Jean Chrysostome, St. Basile, St. Grégoire le Théologues, St. Jean le Miséricordieux, St. Jacques, le diacre Romanos.
- L'embrasure du passage vers la prothèse: deux anges portant a) la pathène recouverte sur la tête, b) un chandelier.
- L'embrasure du passage vers le diaconicon: deux anges portant a) ripidia et b) encensoir. (Les repeints de 1815 ont été partiellement enlevés et on peut voir au-dessous les mêmes représentations).

Prothèse (la coupole et le tambour refaits; sur les murs, fresques de 1563, partiellement retouchées).

- Conque: Platytera en buste et plus bas deux anges.
- Paroi nord, registre supérieur: le Tabernacle du Témoignage (Moïse et Aaron des deux côtés, la Vierge Platytera au-dessus de l'autel et Nadab et Abioud écroulés en bas, *Lévitique* 10, 1–2).
- Paroi sud, registre supérieur: l'ange apparaît à Zacharias dans le Temple.
- Registre inférieur: diacre et saints pères convergent vers le centre de l'abside où se trouve représentée la Colombe du Saint Esprit sur une table d'autel. De gauche à droite: saint diacre, St. Vavila, St. Antime, St. Léon Pape, St. Sylvestre Pape, St. ? Pape, St. Hyérothé, St. Denis l'Aréopagite, St. ?, diacre Parménas.

Diaconicon (la coupole et le tambour refaits; sur les murs, fresques de 1563, partiellement retouchées en 1815).

- Paroi sud, registre supérieur: le Buisson ardent (avec Moïse déliant ses sandales).
- Paroi nord, registre supérieur: le sacrifice d'Abraham.
- Registre inférieur: diacres et saints évêques convergent vers le centre de l'abside où se trouve une représentation très endommagée au-dessus de la fenêtre (l'Enfant sur la pathène?). De gauche à droite: un diacre et quatre saints évêques anonymes, St. Paul le Nouveau, St. Polycarpe, St. Blaise (fig. 2), diacre.
- L'intrados de l'arc de la porte vers la nef: les prophètes Avacoum et Achia et un séraphim avec des ripidia.

La nef (les registres supérieurs repeints en 1815).

- Calotte NE: Jésus Emmanuel en buste. Sur les retombées des arcs, prophètes et ancêtres.
- Calotte SE: l'archange Michel en buste. Sur les retombées, prophètes et ancêtres.
- Calotte SO: Jésus Ange du Grand Conseil, en buste. Sur les retombées, saints martyrs.
- Calotte NO: Saint Jean Baptiste en buste avec des ailes. Sur les retombées, saints martyrs.
- Les voûtes en berceau: cycle des Fêtes. (Au sommet des voûtes, trois médaillons avec des prophètes ou ancêtres en buste).
- Berceau est: sud – Naissance de la Vierge; nord – Entrée de la Vierge au Temple; (sur la face ouest, au-dessus des colonnes NE et SE, se trouve l'Annonciation).
- Berceau nord: conque – Naissance de Jésus; ouest – Présentation de Jésus au Temple; est – scène détériorée (Baptême?).
- Berceau ouest: tympan – Transfiguration; sud – Résurrection de Lazare; nord – Entrée à Jérusalem.
- Berceau sud: est – Crucifixion; ouest – Descente de croix (peut-être auparavant l'Ascension?); conque – Anastasis.
- Paroi ouest: Dormition de la Vierge (II^e registre).
- Premier registre sous les voûtes: cycle de la Passion et de la Résurrection (commence dans la travée centrale ouest, au-dessus de la colonne NO et continue tout autour de la nef dans le sens des aiguilles d'une montre). Lavement des pieds, Prière de Gethsémani, Baiser de Judas, Jugements (quatre épisodes détériorés dont seulement le dernier est avec certitude le Jugement de Pilate), Flagellation, Dérision, Chemin de la croix, Descente de croix, Thrène, Mirophores au tombeau, Jésus se montre à Marie Madeleine, Jésus

apparaît aux apôtres sur la Mer de Tibériade, Jésus apparaît aux deux Maries, Incrédulité de Thomas, Pentecôte.

Deuxième registre: cycle d'Enseignements (Paraboles) et de Miracles. Abside sud (est ouest): Vocation des premiers apôtres (Math. 4, 18-19), Le Dénier de la veuve (Marc 12, 41-44), Celui qui a amassé beaucoup de biens (Luc 12, 16-21), Parabole du publicain et du pharisien (Luc 18, 10-14).

Abside nord (est ouest): Noces de Cana, Jésus et la Samaritaine, Guérison des infirmes, Guérison de l'aveugle.

Travée centrale ouest: Femme adultère (?), Guérison du paralytique de Bethséda.

Registre inférieur (à l'exception du tableau votif — assez repeint — les autres représentations sont presque sans retouches).

— Sud: les saints: Ephraïm le Syrien, Antoine le Grand; Déisis (la Vierge, Jésus grand Archiprêtre trônant, St Jean Baptiste) (fig. 5). St Procope, St Artème, St Ménas (fig. 4), St Galaction, St Ménas l'Égyptien, St Sabbas Stratilate.

-- Ouest: séraphim; le tableau votif: le Voïvode Neagoé Basarab (son fils Théodosië) et le Voïvode Mircea le Pâtre soutiennent la maquette de l'église (fig. 6), (la porte de la nef), le Voïvode Pierre le Jeune, ses frères Radu et Mircea et sa mère la princesse Kiajna (fig. 7); sainte martyre anonyme.

Nord: les Sts Constantin et Hélène, St Eustache Placida avec ses fils Agapios et Théopist, St Nicetas, St Jacques le Persan, St Théodore Tyron, St Théodore Stratilate, St Georges, St Démètre, St Nicolas et deux saints moines anonymes.

Les colonnes de la nef: sur les quatre faces des « chapiteaux », des paires d'apôtres en buste. Sur le fût des colonnes de NE et SE, des martyrs en médaillons; sur ceux de NO et SO, les ancêtres de l'Ancien Testament en médaillons (fig. 3).

Narthex (fresques de 1563).

-- Coupole détruite et refaite (le décor probable était la Platytera dans la calotte et des anges sur le tambour).

- Pendants: SE -- St Cosmas le Mélode; SO -- St Joseph le Mélode; NO -- St Jean Damascène; NE -- St Jean Chrysostome inspiré par St Paul¹. Entre les pendants, les symboles des Évangélistes (l'Aigle à l'est, le Taureau au sud, l'Ange à l'ouest, le Lion au nord).

-- Sur l'intrados des arcs, entre les quatre piliers, deux paires de prophètes et deux paires d'apôtres.

— Pilier NE: les patriarches de l'Ancien Testament (fig. 12).

— Pilier SE: les rois de l'Ancien Testament.

-- Pilier SO: saints martyrs.

Pilier NO: saintes martyres.

Les voûtes et les premiers trois registres sur les parois: Ménologe.

Quatrième registre: L'Hymne Acathiste (E S N)²; au-dessous, médaillons avec des martyrs (fig. 8, 9, 10); Conciles œcuméniques (S O N)³; Entrée de la Vierge au Temple (vocable de l'église) au-dessus de la porte vers la nef (fig. 8).

Registre inférieur.

Paroi ouest (moitié nord): St Pachome et l'Ange, St Paul de Thèbes, St Pierre de l'Athos.

Paroi nord: St Paisios, St ?, St Ephraïm le Syrien, St Théodose le Cénobite, St Eutyme le Grand, St Sabbas de Jérusalem, St Antoine le Grand, St Paphnuce, St Hariton le Confesseur, St Jean Kalévite, St Ephrosi.

Paroi est: l'archange Michel, St Onuphre, St Zosime (la porte de la nef), Ste Marie l'Égyptienne, St Macaire, l'archange Gabriel.

Paroi sud: St Étienne le Nouveau avec un autre saint iconodule soutiennent une icône du Pantocrator; le tableau votif: Neagoé Basarab, Théodosië, Mircea le Pâtre (soutiennent l'église dont aujourd'hui il ne reste que le socle), Pierre le Jeune, Mircea, Radu, et la princesse Kiajna (fig. 13); Salomoné, les sept frères Maccabées et Éléazar; les Trois enfants dans la fournaise protégés par l'ange (fig. 14).

Paroi ouest (moitié sud): St Eustratios <sic>, le roi David, la Vierge de « l'Incarnation », trônant avec l'Enfant et adorée par Michel et Gabriel (fig. 11, 15).

ANNEXE II

LE PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE DU NARTHEX DE L'ÉGLISE DE TISMANA

(Vocable: Dormition de la Vierge)

Calotte (repeinte en 1766). La Vierge Platytera, avec l'inscription ΠΑΤΗΡΑ ΤΟΥ ΘΡΑΝΘ <sic>. Autour du médaillon, l'inscription en roumain de l'Hymne liturgique: « Vous qui êtes plus honorable que les chérubins et incomparablement plus glorieuse que les séraphims, qui restant vierge

avez mis au monde Dieu le Verbe, Vous, qui êtes vraiment Mère de Dieu, nous Vous exaltons ».

- Registre circulaire avec des trônes, séraphims et chérubins portant des ripidia autour de l'Hétimasie à l'est (une banquette avec la tunique de la Passion et au-dessus un séraphim).

Registre octogonal: 16 anges habillés de longues tuniques, armés de lances, groupés deux par deux entre les fenêtres du tambour. La paire d'anges vers l'est soutient le Mandy-lion.

- Registre octogonal: 16 prophètes portant des rouleaux avec des inscriptions (fig. 16). Les arcs doubleaux au nord et au sud: un séraphim et des scènes du Ménologe sur les retombées.

- Le Ménologe en 9 registres sur les parois (fig. 17).

L'Hymne Acathiste (un seul registre; commence sur le mur est, extrémité nord, continue au sud, ouest et nord, six scènes sur chaque mur) (fig. 18, 19, 21).

Tympan de la porte nord (fig. 20): la Vierge Source de Vie, *исцелительница и источник жизни*, « Source de Vie qui ne tarit point ». La Vierge du type « Znamenie » ou Platytera, en buste, orante, au centre d'une construction avec un bassin polygonal d'où s'écoulent trois sources. Dans l'embrasure de la porte, en haut, à gauche et à droite de la Vierge, les saints Mélodes Jean Damascène et probablement Cosmas de Majouma. Sur le rouleau de Saint Jean Damascène est inscrit le texte: *радоуица всахъ вамъ*, « Réjouis-toi pleine de grâce »; sur le rouleau de l'autre se trouve la même inscription qui figure au-dessus de la Vierge: « Source de Vie qui ne tarit point ».

Tympan de la porte ouest: l'Emmanuel dormant (fig. 21) avec l'inscription: *исчисти се и въспари се и въспари се и въспари се* « Il s'est endormi comme un lion et s'est réveillé comme un lionceau ». La Vierge assise sur une banquette soutient Jésus adolescent endormi. Son sommeil est veillé par un ange avec un évangéliaire liturgique et un rouleau dont le texte s'est effacé. Son pendant sur le côté sud de l'embrasure est Joseph le Mélode avec un rouleau: *кѣмъ възвѣстити тебѣ* « Toi, Empereur, qui t'a élevé ? »

- Le registre inférieur (en commençant par le côté sud du mur est, à droite de l'entrée vers la nef):

Est: Saint Jean le Précurseur (fig. 22) tenant un rouleau avec le texte: *покажи ми се и приближи къ се* « Monseigneur, montre-toi-moi et approche de moi ».

« Faites pénitence, car le royaume des cieux approche. Déjà la cognée est mise à la racine de l'arbre » (Math. 3, 2, 10).

Les Trois grands hiérarques: St Basile le Grand, St Jean Chrysostome et St Grégoire le Théologien, figurés frontalement en pied, tenant des livres et bénissant (fig. 22).

Sud: les princesses Stanca, Voïca, Maria et Stana, en prière et au-dessus, dans un segment de ciel, la Vierge Platytera (fig. 25). Les saintes Kiriaki et Barbara (fig. 27). Les saints moines Jean de Rila (fig. 28), Isidore le Péluote et Jean Clymaque.

Ouest: la Vierge trônante avec l'Enfant, adorée par les archanges Michel et Gabriel. Les saints anachorètes Onuphre, Pierre de l'Athos, Paul de Thèbes, Macaire.

Nord: les saints moines (Hariton?), Hilarion le Grand, Ephraïm le Syrien et Maxime le Confesseur.

Est: les saints moines Théodose le Cénobite, Euthyme le Grand, Sabba de Jérusalem et Antoine le Grand.

L'Embrasure de la porte ouest: Sainte Marie l'Égyptienne et « St Zosime ».

L'embrasure de la porte nord: trois sujets moralisateurs:

1) La parabole du fétu de paille et de la poutre: à l'ouest de la porte un jeune homme avec un fétu de paille à proximité des yeux (fig. 23); à l'est, un vieillard avec une « poutre » près de son œil (fig. 24); tous les deux indiquent de leur main la partie d'inscription au-dessus de leur tête: *не суди о братѣ твоемъ и тогда воздастъ тебѣ подобно* « Ne jugez point, afin que vous ne soyez point jugés » (Math. 7, 1; Luc. 6, 37). « Toi l'hypocrite ôte d'abord la poutre de ton œil, et alors seulement pense d'enlever la paille de l'œil de ton frère » (Math. 7, 5; Luc 6, 42).

2) La parabole de l'unicorne du roman de Barlaam et Joasaph se trouve plus bas, à l'ouest, mais très endommagée.

3) À l'est, un ange psychopompe indique un sarcophage (avec un squelette dedans?). L'inscription est: *кѣмъ познаеши и си* « Qui a vécu sans connaître la mort? »

¹ Ce n'est pas une faute de l'iconographe comme le pensait I. D. Ștefănescu, *La Peinture religieuse en Valachie et Transylvanie*, Paris, 1932, p. 78, note 3, mais bien Jean Chrysostome comme Source de Sagesse divine et apologue de l'Incarnation. Hormis St Paul, à côté du Chrysostome apparaît aussi son disciple: Proclus. D'ailleurs la présence du Chrysostome est justifiée dans une église dédiée à l'Entrée de la Vierge au Temple et il est probable que l'hymne mégalynaire de la Liturgie de Saint Jean Chrysostome était inscrite à la base de la coupole.

² Les strophes 9--10 et 14--15 de l'Hymne Acathiste étaient peintes dans l'embrasure des deux fenêtres du mur sud; les strophes 18--19 dans l'embrasure de la fenêtre du mur nord.

Des traces à peine visibles font deviner encore l'iconographie.

³ Les Conciles œcuméniques ont une formule iconographique stéréotypée: au centre, l'empereur trônant, à gauche et à droite les évêques assis; à droite de l'empereur se trouve toujours le Pape. Les hérétiques sont toujours tassés aux extrémités de la composition, quelquefois tirés par la barbe par le dernier des évêques. Le VII^e Concile est présidé par l'empereur et l'impératrice, la croix élevée sur le trône au milieu. Les inscriptions slaves au-dessus de chaque scène sont très succinctes, en précisant le nombre et le lieu du Concile, l'empereur au temps duquel il a eu lieu et le nombre des évêques qui y ont participé.

QUELQUES ASPECTS DU THÈME DE L'APOCALYPSE DANS LA PEINTURE DE LA VALACHIE DU XVIII^e SIÈCLE

Cornelia Pillat

Nonobstant les tentatives du rationalisme grec à éloigner de l'iconographie du nouvel art chrétien tout élément absurde et mystérieux, l'imagination embrasée des Orientaux avait combiné, dès les premiers siècles, des éléments appartenant au fonds mythologique hellénistique afin d'exalter la divinité d'un Jésus glorieux, entouré des forces célestes et des symboles zoomorphes des évangélistes, — tel qu'il avait été évoqué par les prophètes de l'Ancien Testament¹, vision que l'apôtre Jean avait encore amplifiée par d'autres attributs dans l'Apocalypse. Cette représentation, qui était apparue au V^e siècle — d'abord en Orient, d'où elle se répandit ensuite à travers l'Europe² —, témoignait de la spontanéité de l'imagination populaire, réceptive à l'élément sensationnel, qui correspondait aussi aux peuples « barbares » de l'Occident, devenu depuis peu chrétien. Malgré la grande rigueur de la théologie orthodoxe, c'est encore à l'Orient que nous devons les premiers commentaires de l'Apocalypse, écrits en grec, au début du VI^e siècle, en Cappadoce, par André, évêque de Césarée³. Ils furent repris plus tard en Occident, s'imposant comme explications théologiques aux catastrophes politiques et sociales qui avaient lieu autour de l'an 1000 — considéré l'an du « Jugement dernier » — et dans lesquelles on voyait les châtements divins annoncés par l'Apocalypse⁴. En Espagne, qui succombait sous la domination maure, les commentaires de Beatus, abbé de Liebana, furent illustrés par 76 enluminures d'une charmante naïveté, fruit de la fantaisie populaire médiévale⁵. D'innombrables illustrations du cycle de l'Apocalypse, parues au Moyen Âge en Europe occidentale, furent classées en différents groupes, en fonction des régions et des particularités iconographiques⁶. Elles relèvent toutes de la même frénésie à interpréter avec candeur le symbolisme abscons de l'Apocalypse. Mais, même lorsque les obsessions se furent estompées dans l'imagination des hommes, entrés dans une époque plus tranquille, les enlumi-

nures des manuscrits continuèrent à être pour les artistes des XI^e, XII^e et XIII^e siècles une source intarissable d'inspiration, en réunissant de la sorte l'inventivité populaire avec la maîtrise de l'art savant.

Au temps de la Réforme, les conflits idéologiques à l'intérieur de l'Église occidentale, créèrent à nouveau un climat favorable à la reprise du sujet, excitant en une même mesure l'imagination des artistes sympathisants du protestantisme et celle des défenseurs de la Contre-Réforme, la signification de l'Apocalypse pouvant être interprétée soit comme une allégorie de la déchéance de la papauté, soit comme le symbole des troubles causés par les protestants⁸. C'est sur le seuil de cette époque, en 1498, que Dürer synthétisa en 14 scènes la minutie narrative médiévale de l'Apocalypse⁹, dans une œuvre qui, comme on le sait, a exercé une grande influence sur les artistes de la fin de la Renaissance et du baroque¹⁰.

En revenant au Byzance, on constate que l'officialité du clergé orthodoxe n'a accepté que vers le milieu du XIV^e siècle l'Apocalypse sur la liste des livres canoniques¹¹, et que le thème n'a été inclus au répertoire de la peinture post-byzantine que 100 ans après la chute de Constantinople (1453), lorsque la vision de l'apôtre Jean répondait à la psychose d'une société désorientée et sans espoir. Les voïvodes

roumains, qui en échange de lourds impôts avaient conservé leur autonomie vis-à-vis des Turcs, ont continué, comme par le passé, à faire des donations pour entretenir ce foyer de culture et de foi que représentait le Mont Athos¹², destiné en ces temps à transmettre une énergie spirituelle aux populations angoissées du sud-est de l'Europe, dont la cohésion était en outre menacée par le courant de la Réforme mais aussi par les actions de prosélytisme de la Contre-Réforme.

En ces circonstances, le nouvel essor au Mont Athos d'un art qui continuait les traditions byzantines équivalait à un symbole de survie pour les nations ayant été sous l'égide de Byzance. Le but idéologique de l'iconographie de cette peinture était d'encourager la résistance nationale par l'exemple de la vie de Jésus et de l'héroïsme des martyrs et d'entretenir l'espoir dans un châtement des infidèles par l'ampleur nouvelle que l'on donnait au Jugement dernier.

L'actualisation du riche répertoire iconographique de la peinture paléologue et l'adaptation de scènes et de thèmes inspirés de l'iconographie occidentale¹³, tels « Le Massacre des Innocents » ou l'« Apocalypse », si adéquats aux vicissitudes de l'époque, correspondaient à un programme non seulement culturel mais aussi politique.

Le plus connu des Apocalypses athonites, peint en l'an 1547 dans le vestibule du réfectoire du catholicon du monastère Dionysiou, était dû à la générosité de la princesse Ruxandra, fille de Petru Rareș et épouse du voïvode Alexandru Lăpușneanu (1553-1561; 1563-1568)¹⁴. Il est intéressant à noter que dans la première partie du XVI^e siècle aussi bien à l'Athos que dans la peinture extérieure des églises de Moldavie on avait repris la représentation du Jugement dernier, qui n'était en définitive que la dernière scène de l'Apocalypse. On a interprété l'ensemble des scènes qui constituent la peinture extérieure moldave comme le symbole de la résistance nationale en face du

péril ottoman¹⁵. Par conséquent, l'aide accordée par la fille de Petru Rareș pour la peinture de l'Apocalypse à l'Athos s'inscrit dans la même action de transfiguration en paraboles et sur un plan artistique d'une réalité historique qui avait renversé des pays et des empires. En Occident aussi, d'ailleurs, on avait ajouté à quelques-uns des cycles de l'Apocalypse une nouvelle scène, représentant les « Turcs devant Vienne » où se manifestait l'obsession du nouveau péril qui menaçait l'Europe¹⁶.

Le thème de l'Apocalypse, fréquemment peint à l'Athos, était surtout destiné à décorer les réfectoires, néanmoins il arriva, peu à peu, à faire partie de la peinture des porches ou de l'intérieur¹⁷.

Cependant, avant Dionysiou, datant de la fin du XV^e siècle et par conséquent contemporain avec l'œuvre de Dürer, l'Apocalypse peint à Moscou, sur une icône, prouvait que le sujet pouvait servir à exprimer aussi autre chose que la terreur causée par les infortunes terrestres, demeurées autrement inexplicables à la mentalité du Moyen Âge. À la base de cette œuvre — absolument originale — on trouvait la conception humaniste du destin d'une humanité guidée par la vérité, la justice, l'amour et le pardon — « idéaux philosophiques et éthiques de la vieille Russie »¹⁸.

On a démontré que l'Apocalypse peint à l'Athos au XVI^e siècle a été inspiré en premier lieu par les 21 gravures de Cranach illustrant la Bible imprimée en 1522 à Wittenberg à l'incitation de Luther¹⁹. D'autres études montrent que l'interprétation athonite a été influencée par l'œuvre du maître J.F. (1538)²⁰, tandis que des recherches récentes y reconnaissent une source d'inspiration dans les gravures de Holbein le Jeune (1523)²¹. Par conséquent, la version de l'Apocalypse de Dionysiou s'avère comme une synthèse des différentes représentations occidentales, choisies, combinées et fondues dans le style de l'art traditionnel. Car, avec l'invention et l'imprimerie et la circulation des bibles illustrées

avec des xylographies et des gravures, l'iconographie occidentale allait être connue jusque dans le sud-est européen. D'autre part, l'élargissement du programme de la peinture était également dû aux peintres, surtout crétons, qui une fois à Venise ²² -- carrefour des courants artistiques européens, où ils allaient pour peindre les icônes réclamées par la colonie grecque de la ville --, devenaient sensibles à des visions artistiques plus larges, sous l'impulsion desquelles l'ancien répertoire était quelque peu réanimé. De ce fait, l'enrichissement de l'iconographie dans la peinture post-byzantine ne correspondait pas seulement aux intentions du rationalisme orthodoxe, mais aussi à un besoin de rehausser, par une note sentimentale en même temps que livresque, en concordance avec la curiosité intellectuelle de l'époque, un programme épuisé au cours des siècles. Pourtant, si dans la peinture athonite du XVI^e siècle la figuration des textes liturgiques et évangéliques était impressionnante par la multiplication hallucinante des scènes, le style n'en demeurait pas moins figé, car les principes de l'art savant paléologue avaient été dévitalisés par l'interprétation rigide et austère des peintres, soumis aux règles sévères du conservatorisme orthodoxe ²³. Néanmoins, il est passionnant de voir comment le caractère réaliste et pittoresque et l'agitation baroque des gravures allemandes représentant l'Apocalypse deviennent abstraits, les conflits entre l'univers céleste et l'autre terrestre prenant une valeur symbolique prégnante. Mais, de même que l'œuvre de Dürer, amplifiée par Cranach, a été interprétée non seulement par les maîtres célèbres du XVI^e siècle, mais aussi par des graveurs populaires, interprètes naïfs et candides, illustrateurs, eux aussi, de la Bible, de même la synthèse athonite de l'Apocalypse a été peu à peu transformée par les initiatives des peintres qui simplifiaient ou accentuaient, selon leur propre entendement ou la mentalité de l'époque, certains éléments de la composition, introduisant des détails nouveaux,

inspirés des gravures occidentales ultérieures. Ainsi donc, à l'Athos, aussi bien que dans tout le reste de la peinture sud-est européenne, la représentation de l'Apocalypse s'est éloignée du modèle consacré à Dionysiou, les interprétations témoignant du degré de culture, de l'originalité et du spécifique des différentes écoles nationales ²⁴.

Les quelques représentations de l'Apocalypse dans la peinture valaque du XVIII^e siècle ne seront, à leur tour, que les reflets de l'évolution de notre culture en cette période.

L'explication théologique médiévale du mystère de l'au-delà et la croyance en un Jugement dernier ont été popularisées en Maramureș depuis le XVI^e et jusqu'au XVIII^e siècle. Le recueil de manuscrits dit *Sturzan* (1580 - 1620) contenait les légendes suivantes : l'Apocalypse de St Paul, Le Voyage aux enfers de la Sainte Vierge, La Mort d'Abraham, La Légende du Dimanche, tandis que, dans un autre recueil du XVI^e siècle il y avait en plus l'Apocalypse de St Jean l'Évangéliste ²⁵. Cette littérature au but moralisateur connut une large diffusion au Moyen Âge. Cependant, l'interprétation populaire des narrations apocalyptiques ne pouvait plus satisfaire aux exigences de l'esprit encyclopédique humaniste qui vers le milieu du XVII^e siècle avait pénétré dans notre pays aussi et s'était affirmé vers la fin de ce même siècle et au début du siècle suivant ²⁶. Car, si dans leurs œuvres historiques, le « stolnic » Constantin Cantacuzino ²⁷ et le prince Dimitrie Cantemir ²⁸ s'étaient servis d'une ample documentation, discutée avec beaucoup de discernement, le contenu des livres théologiques aussi était à présent expliqué, dans leur partie introductive, à un niveau très savant. La reprise des commentaires de l'Apocalypse au début du XVIII^e siècle correspondait à un besoin d'approfondir les connaissances et la documentation autorisée, « a même d'apporter quelque lumière dans des ténèbres et des mystères aussi grands » ²⁹, ces traits étant

spécifiques non seulement à la curiosité de l'homme de la Renaissance, mais aussi au courant scientifique du « siècle des lumières » qui venait de commencer. D'autre part, les allusions contenues dans l'Apocalypse pouvaient servir soit à des événements de cette époque, soit à des raisons de politique ecclésiastique. Son sens pouvait également être une exhortation à une conduite morale — les biens de la terre s'avérant tellement relatifs —, puisque les principes de l'éthique médiévale, traduits dans l'esprit humaniste, étaient chargés de significations nouvelles ³⁰.

En l'an 1704, Damaschin, évêque de Buzău ³¹, répondant aux sollicitations du métropolite Teodosie et patronné par le voïvode Constantin Brancovan, traduisit du slavon les commentaires de l'Apocalypse écrits par l'évêque André de Césarée. Dans la préface il était mentionné que le métropolite Teodosie avait voulu suivre l'exemple de l'archimandrite Zacharie Capitenski de Lavra-Pacearska ³².

L'entreprise, d'abord à Lavra-Pacearska, de cette traduction, exemplifiait l'action d'instruction du clergé dans l'esprit du rationalisme orthodoxe qui eut lieu pendant la première moitié du XVII^e siècle aux incitations du métropolite Pierre Moghila de Kiev ³³ et des voïvodes roumains Matei Basarab et Vasile Lupu, engagés dans un commun combat contre le courant de la Réforme mais aussi contre le prosélytisme de l'église catholique ³⁴, action qui fut par la suite soutenue par Constantin Brancovan. L'évêque Damaschin se servit de la version slavone des commentaires de l'Apocalypse, traduite du grec par le prêtre Lavrentie Zizania. Dans l'introduction transparaissait l'esprit érudit de l'époque, car on y discutait du véritable auteur de l'Apocalypse, St Jean l'Evangéliste, et on y exposait aussi les opinions hérétiques, en montrant qu'André de Césarée avait été le meilleur des commentateurs.

Des scènes de l'Apocalypse apparaissaient déjà dans la peinture moldave des XVII^e et XVIII^e siècles. Nous ne nous

en occuperons pas, puisque, au cours des temps, le style traditionnel avait été altéré par une pénétration massive des influences occidentales ³⁵. C'est pour la même raison que nous ne décrirons pas non plus les quelques scènes de l'Apocalypse peintes en Transylvanie ³⁶. La seule exception sera l'Apocalypse exécuté par des peintres valaques dans la petite chapelle nord de l'église Saint Nicolas de Scheii Braşovului.

En Valachie, par contre, on continue à chercher de peindre pendant tout le XVIII^e siècle dans la manière traditionnelle, qui avait connu un regain dans la première moitié du XVII^e siècle et atteint son apogée sous le règne de Constantin Brancovan. Quoique à une échelle plus réduite, il est quand même permis de faire une association entre l'essor de la peinture post-byzantine athonite du XVI^e siècle et celui enregistré dans la première partie du XVI^e siècle (époque de Neagoe Basarab), mais surtout vers la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e en Valachie. De même que la multiplication des ouvrages imprimés, l'amplification du programme iconographique était le résultat de la vitalité du christianisme orthodoxe. Les peintres roumains bénéficiaient de conditions avantageuses de création, étant chargés de décorer les nombreuses fondations voïvodales, celles des grands boyards et du haut clergé et devant faire face à leurs exigences culturelles et à leur désir de réaliser des ensembles éblouissants, capables de refléter la puissance même de la classe féodale et de l'église. De multiples connaissances théologiques et des expériences artistiques parfaitement assimilées donnèrent naissance à une école de peinture unitaire, aux profondes racines dans le passé. C'est ainsi que, afin de donner un nouvel attrait à la peinture, par une illustration minutieuse de ce que renfermaient, de sensationnel et de sentimental, les écrits apocryphes — qui coïncidait d'ailleurs, à ce moment, avec un penchant romantique pour les légendes du Moyen Âge — on actualisait le répertoire de la peinture narrative paléologue, repré-

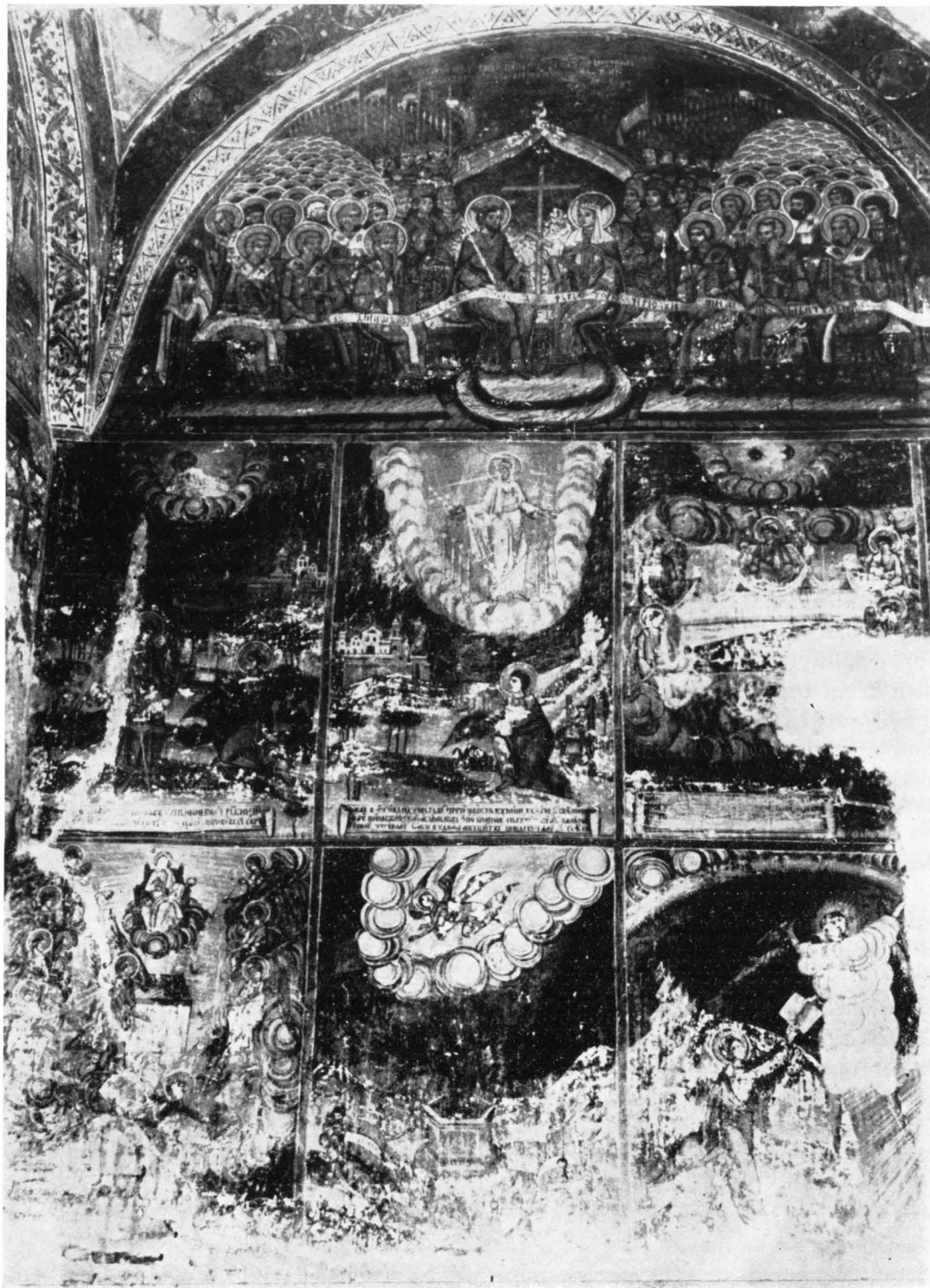
senté par l'ensemble de l'église Saint Nicolas dit «Domnesc» du Curtea-de-Argeș et l'on recourait aux modèles offerts par la peinture moldave des XV^e et XVI^e siècles et à ceux qui étaient venus par l'intermédiaire de l'Athos³⁷. En même temps on introduisait des scènes et des éléments qui avaient été inspirés de l'iconographie occidentale, auxquels venaient s'ajouter des éléments empruntés à la vie locale, mais parfaitement intégrés au style traditionnel³⁸.

Des scènes de l'Apocalypse ornant une reliure métallique, datée 1681, sont dues à l'influence de l'art occidental en Transylvanie³⁹. En peinture, l'Apocalypse apparaît comme le résultat d'une popularisation due à la circulation des manuscrits et, sans doute, du désir de rehausser l'intérêt du programme iconographique. Cependant, à cette époque, qui correspond à l'effondrement de Constantin Brancovan et à la fin des règnes autochtones, la dépendance directe de l'insatiable et capricieuse domination, de l'empire ottoman en décomposition allait créer dans notre pays un climat favorable aux prédictions apocalyptiques. Pour les Principautés Roumaines avait commencé le siècle des règnes phanariotes, nommés par la Porte, afin d'administrer, ces pays et de les maintenir dans la zone du pouvoir turc, en un moment où la prospérité de la Russie et de l'empire des Habsbourg menaçait de les attirer dans la sphère de leur influence et de les diriger contre l'empire ottoman trébuchant. La domination de la Porte, l'augmentation des impôts, la paupérité de la population et les pertes territoriales, à la suite des guerres entre ces trois grands pouvoirs, rendaient par conséquent actuelle la parabole de l'Apocalypse — allégorie livresque s'accordant avec l'époque. Nicolas Mavrocordat lui-même, le premier des princes phanariotes, quoique très cultivé et formé plutôt dans l'esprit du classicisme antique et du rationnalisme des encyclopédistes français que dans celui du mysticisme médiéval⁴⁰, avait néanmoins approuvé l'exé-

cution de 22 scènes de l'Apocalypse, qui, dans le porche de son imposante fondation — l'église du monastère Văcărești — terminée en 1722, remplaçaient le Jugement dernier, voulant, évidemment, imposer une décoration jusque là inaccoutumée, qui soit en même temps une allusion à la situation confuse de son époque, troublée par les nouvelles confrontations des forces et par l'insécurité de son propre trône, circonstances évoquées d'ailleurs dans l'inscription votive⁴¹.

C'est toujours en 1722 que Iordache Cretzulescu, après avoir participé à la vie politique et culturelle de la cour de son beau-père, Constantin Brancovan, et après avoir assisté à Constantinople, à l'exécution de ce dernier et à celle de ses fils par les Turcs, éleva à Bucarest, sur le « pont » Mogoșoaia, une élégante église dont le porche fut décoré de 13 scènes de l'Apocalypse⁴². Dans la signification philosophique de l'Apocalypse il aura trouvé l'explication des tragiques événements qu'il venait de traverser (fig. 1—2.)

Dans la chapelle nord de l'église Saint-Nicolas de Scheii Brașovului, destinée aux offices pour les morts, on a peint en 1737—1738, sur la voûte du pronaos, 13 scènes de l'Apocalypse. Les circonstances de la construction de la chapelle et de l'exécution des peintures rappellent non seulement la fin du règne de Constantin Brancovan, mais surtout la vie tourmentée des chrétiens orthodoxes de Transylvanie. La chapelle avait été bâtie grâce aux efforts du prêtre Radu Tempea II, qui, aux donations de la princesse Ancuța, une des filles de Constantin Brancovan, morte en exil en 1730, à Brașov, avait ajouté les fonds amassés parmi les Roumains habitant ce quartier orthodoxe ayant résisté à l'Union avec Rome, imposée en l'an 1697 par la domination des Habsbourg⁴³. À ce moment les prêtres de Brașov avaient cessé de dépendre de l'église métropolitaine de Bucarest, vu que les autorités avaient décidé qu'ils passe-



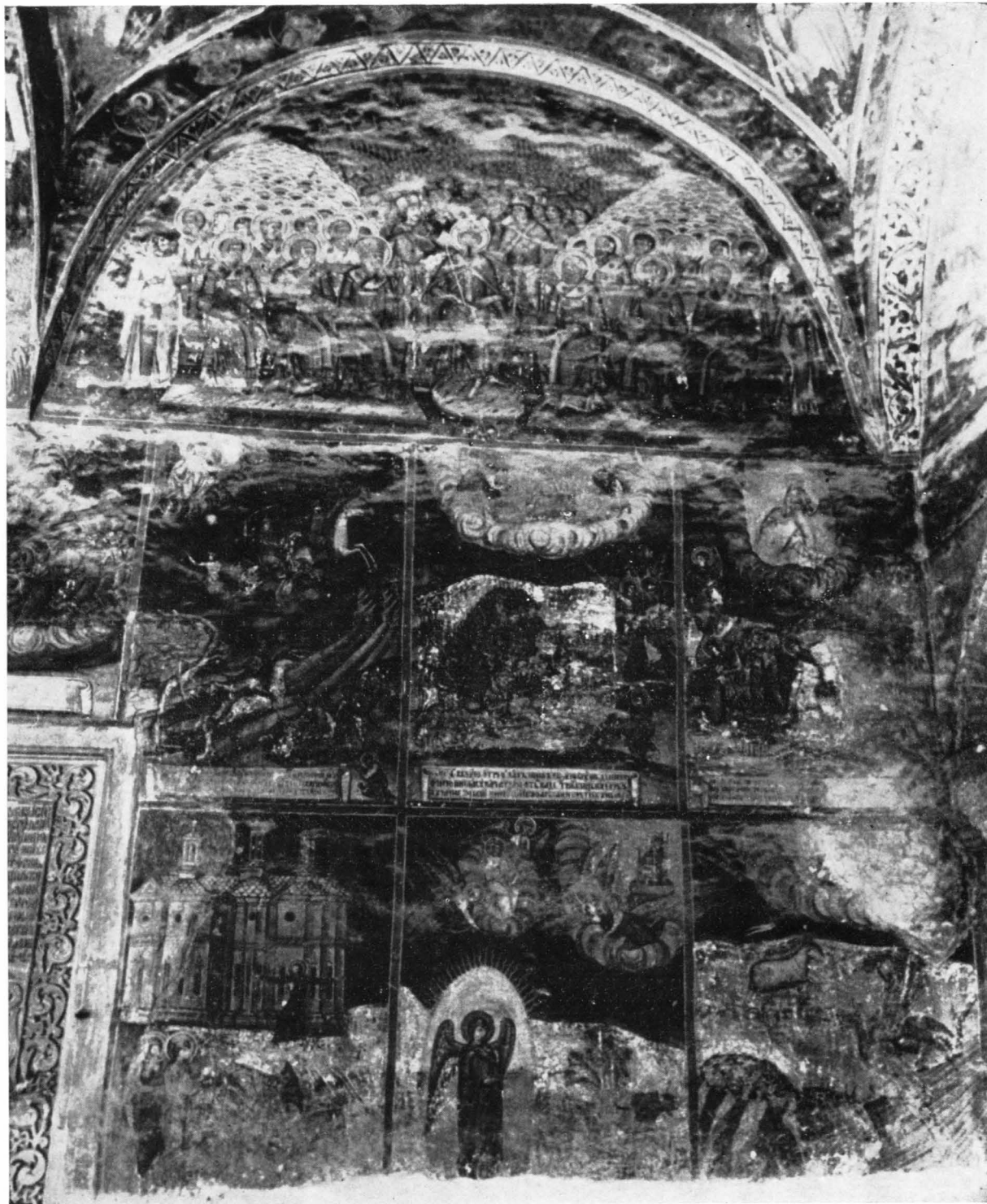


Fig. 2. — Porche de l'église Cretzulescu de Bucarest, à l'est, à gauche de la porte d'entrée: l'Apocalypse.

raient sous l'obéissance du diocèse de Râmnicul-Vâlcea ⁴⁴. Les peintures de la chapelle, signées par Grigore Ranite et par

son frère Gheorghe, ainsi que par Ioan et Mihai, peintres formés à l'école brancovane de peinture, attestent cependant la conti-

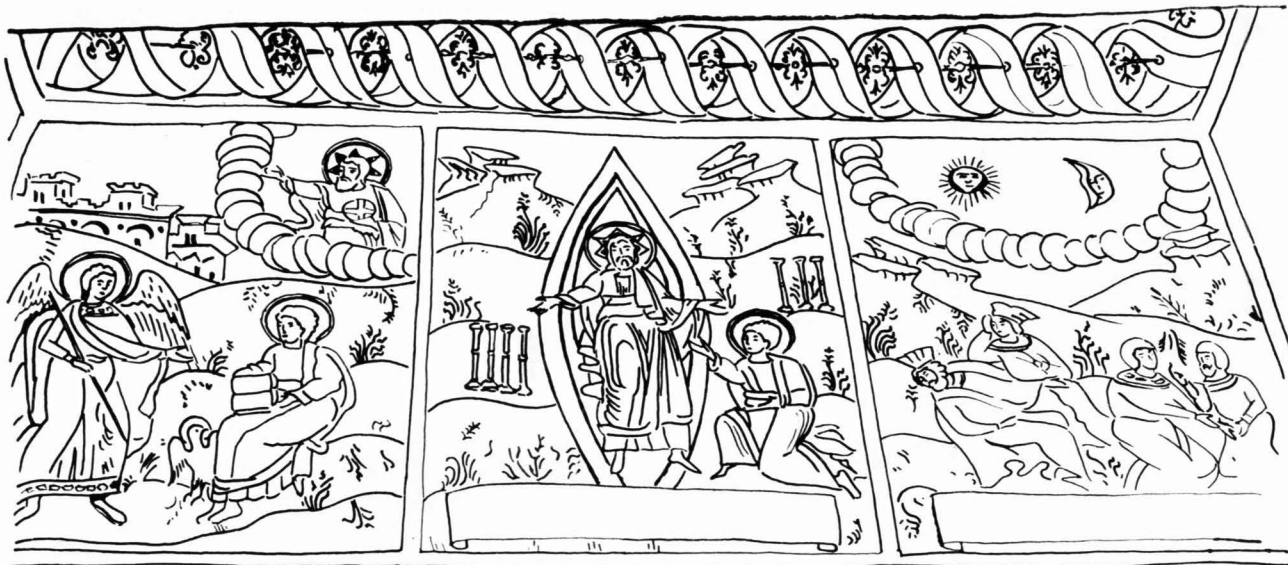


Fig. 3. — Porche de l'église de l'Annonciation et de Saint-Nicolas de Rimnicu Vilcea; au nord: l'Apocalypse.

nuation des rapports artistiques avec la Valachie ⁴⁵.

Dans la ville de Rimnicul-Vilcea, une église sous le vocable de l'Annonciation et de Saint Nicolas ⁴⁶, incendiée par les Turcs pendant la guerre turco-autrichienne de 1730 qui mettra fin à l'occupation des Autrichiens en Olténie et, de ce fait, à la politique de prosélytisme de l'Église catholique ⁴⁷, fut repeinte en 1747. La décoration du porche présente, outre le

Jugement dernier peint sur le mur est, 12 scènes de l'Apocalypse, se déroulant — tel un pliant — au-dessus des arcades (fig. 3, 4 et 5).

Toujours à Rimnicul-Vilcea on avait peint dans le porche — actuellement fermé — de l'élégante chapelle de l'évêché, élevée en 1750 par l'évêque Grigore ⁴⁸, sur les demi-calottes sud et nord et sur le tympan ouest, dix scènes de l'Apocalypse. La peinture de la chapelle est signée par

Fig. 4. — Porche de l'église de l'Annonciation et de Saint-Nicolas de Rimnicu Vilcea; à l'ouest: scènes de l'Apocalypse (détail). This is a black and white line drawing of a detail from a porch wall. It shows two panels. The left panel depicts a figure in a circular frame being carried by a bird, with a landscape below. The right panel shows a figure pointing towards a city with a castle, with a large, ornate archway above.

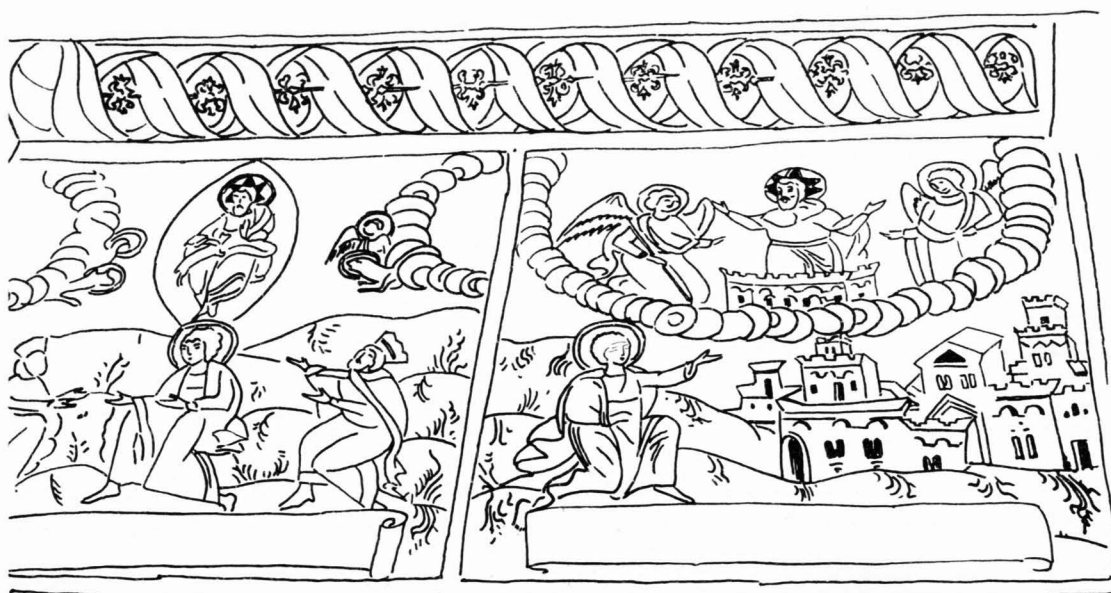




Fig. 5. — Porche de l'église de l'Annonciation et de Saint-Nicolas de Rimnicul-Vilcea; au sud-ouest: l'Apocalypse (détail).

Grigore, l'un des peintres qui avaient travaillé à la chapelle de Scheii Braşovului (fig. 6, 7 et 8).

Hagi Stan Jianu, boyard ayant fait un pèlerinage à Jérusalem, esprit curieux et avancé, espérant que la domination turque allait prendre fin, car il avait fait partie de la mission envoyée à Constantinople pour demander la nomination de princes autochtones⁴⁹, avait élevé en 1778–1779, sur son domaine de Preajba, une église pareille à une « cula⁵⁰ »* et fait peindre dans son porche, sur le mur est et sur la calotte nord, dix scènes de l'Apocalypse. L'unique scène qui demeurait du Jugement dernier était la Deësis, peinte au-dessus de la porte d'entrée au pronaos (fig. 9 et 10).

Afin de montrer de la manière la plus éloquente la variété des interprétations du

thème de l'Apocalypse au cours d'un siècle, nous avons laissé pour la fin la présentation des 18 scènes de ce cycle figurant sur le mur est du porche d'une église rustique de Călimăneşti, placée sous le vocable des Saints Voïvodes et bâtie par Serafim, moine ordonné prêtre du monastère Cozia. L'exécution de la peinture fut commencée en 1773 et elle fut finie en 1816⁵¹ (fig. 11 et 12).

De cet énoncé on peut constater que le cycle de l'Apocalypse n'est plus réservé à la décoration des réfectoires, comme au XVI^e siècle à l'Athos. À cause de l'exiguïté des moyens, on ne construisait plus que rarement des complexes monastiques dans la Valachie du XVIII^e siècle. C'est la raison pour laquelle l'Apocalypse fera partie de la décoration des porches

* Maison de boyard fortifiée



Fig. 6. — Chapelle de l'évêché de Rîmnicu Vilcea; au sud: l'Apocalypse.

des églises, qui seront bâties dorénavant non seulement par les voïvodes et les boyards, mais aussi et surtout par les représentants des nouvelles classes en ascension. Cependant, à cause de l'étroit espace du porche, le nouveau thème remplacera parfois — comme nous l'avons montré — la scène du Jugement dernier. L'Apocalypse perdait ainsi de son enchaînement théologique du Nouveau Testament, qui voulait qu'il précède le Jugement dernier. Il s'encadrerait néanmoins dans la signification moralisatrice d'autres scènes qui formaient le programme de la décoration du porche des églises de Valachie aux XVII^e et XVIII^e siècles, attirant l'attention de ceux qui entraient dans l'église sur la récompense de leurs actions en conformité avec l'éthique chrétienne.

Selon les proportions du monument, donc du porche, à Văcărești, à Cretzulescu, dans les églises de Rîmnicu-Vilcea et de Călimănești, on a choisi quelques-unes des scènes suivantes, dominées, sur les calottes, par Jésus Emmanuel, par le Prodrome, ou bien par l'illustration du psaume 149; sur les tympans, La Parole du pauvre Lazare, La Fin du moine hypocrite, L'Échelle qui monte au ciel, La Chute des anges, Les Martyres des Saints Apôtres, Les Sept conciles œcuméniques. Sur les surfaces étroites, triangulaires, entre les arcades, La Genèse, Adam et Ève, Le Renvoi du Paradis et le Meurtre d'Abel semblaient justifier les châtements apocalyptiques, comme suite du péché originel. Ce n'est qu'à l'église Buna Vestire



Fig. 7. — Chapelle de l'évêché de Rimnicu Vilcea; à l'ouest: l'Apocalypse.

(de l'Annonciation), que les scènes de l'Apocalypse demeuraient annexées au Jugement dernier, qui occupait sa place habituelle.

Dans la chapelle de l'église Saint Nicolas de Scheii Braşovului, réservée encore de nos jours aux offices pour les morts, le programme iconographique était dédié à la croyance en une vie de l'au-delà. La Résurrection y était plusieurs fois représentée, soit par la scène traditionnelle des Saintes femmes au sépulcre, peinte dans l'autel et dans le naos soit par la Résurrection d'inspiration occidentale où Jésus figurait s'élevant au-dessus du sépulcre scellé, gardé par les soldats endormis. Du fait d'être peinte d'abord dans le naos, après la Crucifixion, et encore une fois dans le pronaos, sur le premier registre, où figuraient les miracles, cette scène devait illustrer les qualités surnaturelles de Jésus et la croyance dans la Résurrection. L'Apocalypse, peint sur la voûte du pronaos précédait et expliquait le Jugement dernier,

l'acte final de Jésus ressuscité, à sa seconde venue.

Dans le porche de l'église de Preajba, au-dessus de la porte d'entrée, Le Sommeil de Jésus, symbolisant, cette fois ci, le sacrifice, justifiait les quelques scènes de l'Apocalypse. La Deësis, résumant le Jugement dernier, couronnait le déroulement de toute la décoration du mur est.

Intégré au répertoire iconographique, l'Apocalypse n'en éliminera cependant pas tout à fait le Jugement dernier, qui continuera — comme par le passé — à décorer les porches des autres églises des XVIII^e et XIX^e siècles.

À l'exemple des gravures de Dürer et de Cranach, dans le réfectoire du catholicon du monastère Dionysiou on n'avait pas illustré chacun des chapitres de l'Apocalypse. L'album de Gabriel Millet *Les Monuments de l'Athos*⁵² ne reproduisait, pour Dionysiou, que 19 scènes, suivies du Jugement dernier. Les tableaux se succédaient dans l'ordre chronologique. Le manuel de



Fig. 8. — Chapelle de l'évêché de Rimnicu Vilcea; au nord: l'Apocalypse.

peinture rédigé par Denis de Fournas⁵³ entre 1719 et 1733⁵⁴ décrivait pourtant 21 scènes. Ce qui signifie que, au cours du temps, de nouvelles influences avaient amplifié le cycle de Dionysiou, fait également attesté par l'Apocalypse peint au monastère de Văcărești⁵⁵.

À Văcărești, à Cretzulescu et à Scheii Braşovului certaines scènes ont été ôtées de leur enchaînement logique, dans le but de donner au thème une finalité et un accent précis. C'est ainsi que, à l'église du monastère Văcărești, la première vision fantastique de Jésus, fondue en une seule représentation avec celle de l'Ancien des jours, — apparition décrite dans le I^{er} chapitre (9–20) —, ne constituait plus la première scène du cycle, mais la quatrième, étant placée au-dessus de la porte d'entrée au pronaos, au milieu du premier registre supérieur. Elle dominait l'ensemble par

la manière dont les coordonnées de sa composition adhéraient à cette surface. L'ordre chronologique rompu de la sorte dans le premier registre était rétabli dans le deuxième registre, où l'enchaînement était correct, et de nouveau disloqué dans le troisième, le cycle s'achevant par la Défaite du dragon (chap. XX, 1–3) et non avec la Jérusalem céleste (chapitre XXI, 1–27), scène qui avait été peinte auparavant.

Pour décorer le porche de l'église Cretzulescu, à cause de la dimension réduite du mur est, on avait choisi 13 scènes de l'Apocalypse⁵⁶. Là encore on avait mis en évidence la scène des Louanges adressées à Dieu par ses élus (chap. VII, 9–17), illustrée par Dürer et décrite par Denis de Fournas, mais inexistante à Dionysiou. Peinte toujours au-dessus de la porte d'entrée du pronaos, elle axait les scènes disposées sur deux registres, d'un côté et



de l'autre, et remplaçait celle représentant Dieu sur son trône et l'agneau entouré des symboles des évangélistes et glorifié par les 24 vieillards. Le procédé des peintres du monastère Văcărești et de l'église Cretzulescu était similaire à celui des sculpteurs qui avaient orné les portails des cathédrales gothiques avec les apparitions apocalyptiques de la divinité. À Cretzulescu, la dernière scène nous montre Le Combat de la bête qui monte

de la mer et de la bête qui monte de la terre (chap. XIII, 1–18). Cependant le bélier, qui figurait la bête qui monte de la terre, fut remplacé à Cretzulescu par l'agneau, symbole du Christ, portant la bannière de la victoire, image décrite au XIV^e chapitre (1). Cette interprétation du XIII^e chapitre donnait ainsi une conclusion optimiste aux scènes peintes à l'église du grand logothète Iordache Cretzulescu.

Fig. 9. — Porche de l'église Saint-Étienne et Saint-Georges de Preajba, à l'est, à droite de la porte d'entrée: l'Apocalypse.



Fig. 10. — Porche de l'église Saint-Étienne et Saint-Georges de Preajba, à l'est, à gauche de la porte d'entrée: l'Apocalypse.

Dans la chapelle de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului⁵⁷, certains scènes ont été mises en relief sur les demi-calottes nord et sud. Ainsi, au nord, sur la moitié ouest de la demi-calotte, on a peint L'Ange de feu donnant à Jean le livre des prophéties (chap. X, 1—11), sur les feuilles duquel on prit l'initiative de noter « Écris tout ce que tu vois ». À côté on a peint l'Apparition fantastique décrite au 1^{er}

chapitre, les autres scènes, dont quelques-unes seulement respectent l'ordre chronologique, se suivant sur les deux moitiés de la voûte en berceau. Au sud, sur la moitié est de la demi-calotte, la peinture est détruite, mais à l'ouest on a peint le XII^e chapitre (1—8): La Femme ailée, enveloppée du soleil, la lune sous ses pieds, volant devant la bête à sept têtes vaincue par l'Archange Michel et l'enfant enlevé au

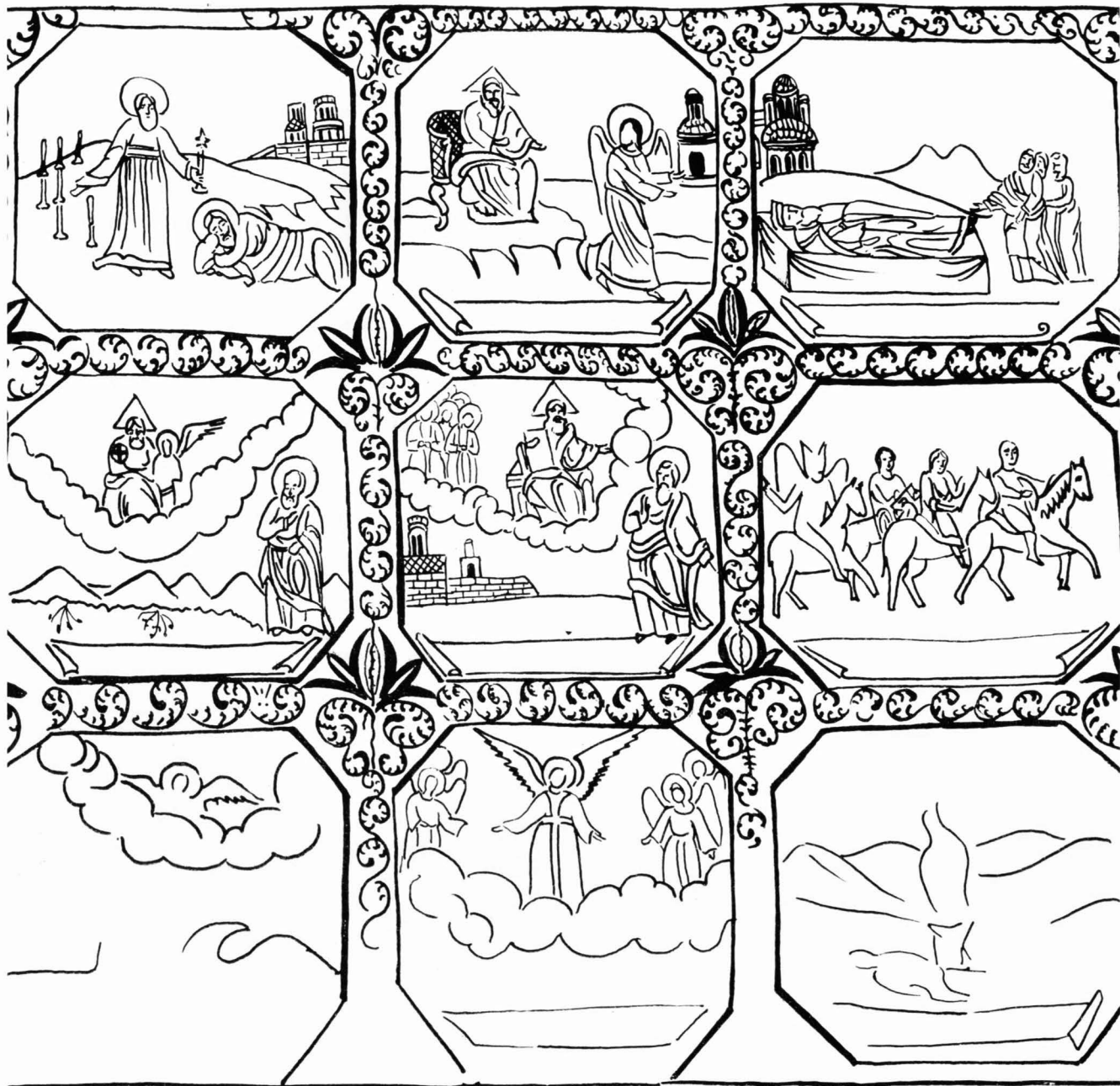


Fig. 11. — Porche de l'église des Saints Voïvodes de Călimănești, à l'est, à droite de la porte d'entrée: l'Apocalypse.

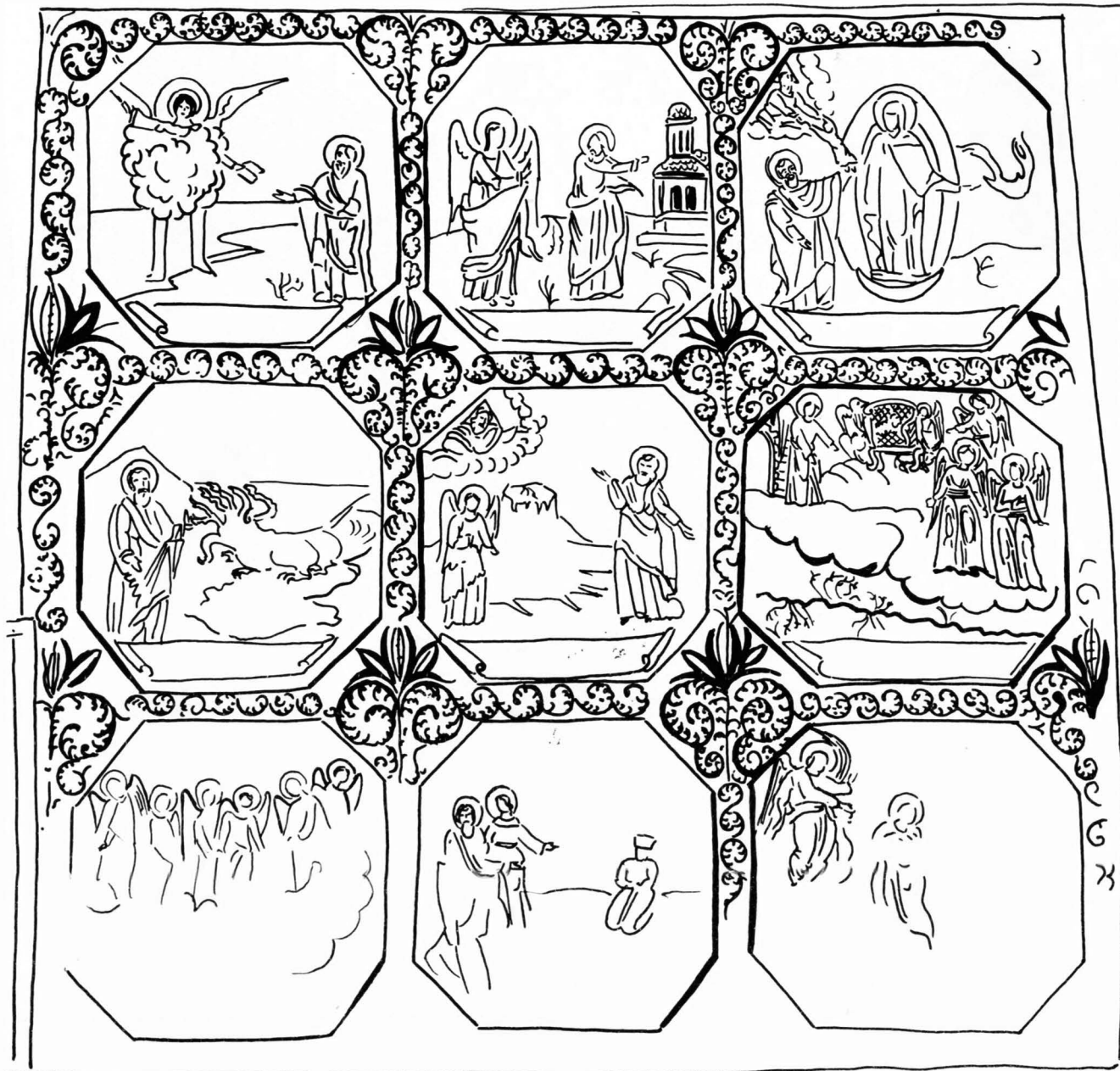


Fig. 12. — Porche de l'église des Saints Voïvodes de Călimănești, à l'ouest, à gauche de la porte d'entrée: l'Apocalypse.

ciel. D'après les commentaires d'Aréthas, la femme avait été identifiée avec la Mère de Dieu, symbole de l'église orthodoxe, et l'enfant avec Jésus, sauvé de la rage du roi Hérode⁵⁸. On peut supposer que cette scène avait été placée plus en vue parce que ici la bête symbolisait les persécutions de la domination des Habsbourg et la Mère de Dieu la survivance de l'église orthodoxe. La même image terminait aussi l'Apocalyp-

se peint dans le porche de l'église Buna Vestire de Rimnicul-Vilcea⁵⁹, tandis que dans la chapelle de l'évêché de cette ville l'Apocalypse était clos par la représentation de L'Ange de feu⁶⁰. Dans le porche de ces deux églises, ainsi qu'à Călimănești⁶¹, les scènes se succèdent dans l'ordre chronologique. À l'église de Preajba⁶², par contre, les neuf scènes disparates de l'Apocalypse perdent presque tout enchaînement naturel.

Fig. 13. — Chapelle nord de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului: Annonce de Jean.



L'épisode de La Moisson et de la vendange (chap. XIV, 14—20), symbole du Jugement dernier, y est accentué, étant illustré aussi sur le mur est et sur la demi-calotte nord.

La description de la distribution des scènes montre par conséquent que dans certains cas la succession chronologique n'a pas été respectée, l'une ou l'autre des scènes ayant été délibérément mise en évidence sur une portion déterminée des

surface données, soit à cause de sa signification, soit pour des raisons esthétiques. D'autre part, comme c'est le cas à Preajba, les peintres ont pris la liberté de combiner la composition des scènes à leur guise, ce qui nous montre que la logique théologique n'était plus respectée.

Nous n'insisterons pas sur l'Apocalypse peint dans le porche du monastère Văcăreşti,

puisque l'influence de l'iconographie et du style de l'art occidental ont modifié considérablement la réplique de la peinture post-byzantine du XVI^e siècle. Tandis que, à l'intérieur de l'église, on avait reproduit avec un zèle aride les schémas et le style de la peinture traditionnelle, la décoration du porche révélait ce désir de renouveau et d'occidentalisation de la culture qui avait commencé à se manifester au temps des princes phanariotes. Les transformations dans la peinture avaient eu lieu sans doute aussi par l'intermédiaire de l'Athos, où une massive pénétration des influences occidentales s'était affirmée au XVIII^e siècle.

Dans les églises mentionnées on peut encore distinguer le schéma des compositions du réfectoire du catholicon du monastère Dionysiou. Leur analyse relèvera un changement progressif, d'autant plus intéressant, que les peintres retiendront certains éléments en omettant d'autres — selon leurs préférences — ou imagineront — selon leur capacité de compréhension — des scènes inédites, transformant ainsi avec originalité un style dont les principes esthétiques avaient depuis longtemps cessé d'être compris.

À Cretzulescu, les inscriptions expliquent les scènes correctement. Mais, en commençant par la chapelle nord de l'église de Scheii Braşovului, celles-ci ne correspondront plus toujours aux représentations respectives. Ceci est dû d'abord au fait que dans toutes les églises, à l'exception de celle de Călimăneşti, le cycle de l'Apocalypse ne commence plus, comme à Dionysiou, par cette première apparition fantastique, mais par une scène introductive, symbolisant le moment de l'inspiration de Jean, scène figurée par les artistes byzantins et aussi par les enlumineurs médiévaux d'Occident et qui sera interprétée ultérieurement aussi par certains graveurs⁶³. L'Archange Gabriel — messager céleste — apparaissait à St Jean dans l'île de Patmos, pour lui prédire les visions qui lui seront montrées et qu'il devra com-

muniquer par écrit aux hommes; cette scène n'avait pas été décrite par Denis de Fournà. Mais, tandis qu'à Cretzulescu on a donné pour explication de cet état de grâce, reçu par l'apôtre Jean, les versets 11–12 du I^{er} chapitre, à Scheii Braşovului La Révélation de Jean a pour inscription les premiers versets tandis que la Vision — largement décrite au premier chapitre — est accompagnée des premiers mots du deuxième chapitre. La représentation des Âmes des martyrs, qui constitue la quatrième scène de Dionysiou, quoique respectant le schéma athonite et illustrant, donc, le VI^e chapitre (9–11), est expliquée à Scheii Braşovului par le commencement du III^e chapitre. À Dionysiou on avait omis d'illustrer les chapitres II et III, lacune supplée par les peintres de la chapelle de Scheii Braşovului par des inscriptions initialement destinées à résumer d'autres épisodes de l'Apocalypse. Cette méticulosité sans discernement, qui apparaît d'abord à Scheii Braşovului, se manifestera naturellement aussi dans les églises de Rîmnicul-Vilcea. Chaque image y est expliquée par les premières deux ou trois lignes des chapitres se succédant dans un ordre strictement chronologique. Cependant, à l'instar des inscriptions qui cesseront d'être le résumé succinct des chapitres illustrés, comme à l'église Cretzulescu par exemple, les images deviendront, elles aussi, le résultat de combinaisons superficielles d'éléments iconographiques qui auront ainsi perdu leur signification théologique. La synthèse de Dionysiou apparaît diluée dans la peinture des églises de Rîmnicul-Vilcea, car on y a introduit des images propres aux II^e, III^e et IV^e chapitres, qui ne sont pas décrites dans les erminies. À Călimăneşti, les 18 scènes ressembleront aux illustrations naïvement simplifiées d'un conte populaire.

L'analyse iconographique de ces différentes représentations démontrera la pluralité des points de vue de la mentalité d'une époque arrivée au carrefour du Moyen Âge et du début des temps modernes.

C'est ainsi que les tendances novatrices du XVIII^e siècle, recherchant le côté sensationnel et l'accumulation de connaissances nouvelles, plutôt que les méditations en marge des vieux symboles, ont ajouté à la version athonite de l'Apocalypse des éléments nouveaux, inspirés de l'art occidental et de la réalité locale, fusion de traditions et d'innovations s'efforçant de réanimer l'ancienne iconographie. Parfois, les interprétations d'artistes ignorant la signification des anciens symboles ont donné lieu à des images sèches, vidées de leur contenu, tandis que d'autres fois l'imagination populaire a tiré de l'Apocalypse des aspects d'une ineffable candeur, en atténuant son tragique jusqu'à l'idylle.

À Dionysiou, l'Apocalypse commençait avec la première Vision. Jésus, gardant l'attitude de la Transfiguration, apparaissait à un Saint Jean âgé, dans l'île de Patmos. Comme attributs apocalyptiques on s'était borné à représenter les sept étoiles entourant sa main gauche et les sept chandeliers posés sur les boucles des nuages, n'osant pas montrer Jésus avec l'épée dans la bouche⁶⁴. Cependant dans la peinture des églises roumaines on commençait par l'Annonce de l'Archange Gabriel, qui symbolisait, comme nous l'avons déjà dit, le moment de l'inspiration de l'apôtre Jean.

Dans le registre supérieur apparaît l'image de l'Ancien des jours, figuré comme un vieillard aux cheveux et à la barbe blancs. À Cretzulescu et dans la chapelle de l'évêché Jean est agenouillé sur le sol. Cependant à Cretzulescu on aperçoit derrière lui un siège qui nous fait penser que jusqu'à l'apparition de l'ange il s'y était tenu assis en méditation, tel qu'il était représenté dans les enluminures des quatre évangiles, convention qui se maintient intacte dans la peinture de la scène respective de Preajba. Dans la chapelle de Scheii Braşovului, Jean se tient sagement assis sur un coffre de mariage peint (fig. 13), tandis qu'à l'église Buna Vestire de Rimnicul-Vilcea il est assis sur une colline

fleurie. Ce n'est qu'à Scheii Braşovului, Preajba et Călimăneşti que Jean est représenté vieux, tel qu'on le voit dans les enluminures des quatre évangiles et à Dionysiou et tel qu'il devait être au moment où il écrivait l'Apocalypse, tandis que dans les deux autres églises il apparaît jeune, comme disciple de Jésus, tout comme dans les gravures de Dürer et du maître J. F., par exemple. On a aussi gardé, comme dans les livres des quatre évangiles, l'habitude de peindre à côté de St Jean son symbole — l'aigle. Les évangélistes ayant auprès d'eux leurs symboles figuraient aussi sur les pendentifs qui, dans les églises, soutenaient la tour du Pantocrator.

Les différentes attitudes de l'Archange Gabriel évoquent celles que l'on voit dans les Annonciations de la peinture traditionnelle roumaine. Le paysage rocheux de l'île de Patmos n'a été évoqué que dans la scène respective de la chapelle de l'évêché, mais sur les collines, qui s'y trouvent aussi, de mêmes qu'à l'église Buna Vestire, on a peint des fleurs. Une intention d'imiter le réalisme des gravures occidentales, qui montraient les plus fantastiques moments de l'Apocalypse se déroulant dans un décor citadin ou dans un paysage réel, a été esquissée à Cretzulescu et ensuite schématiquement répétée dans les autres peintures. La Révélation de Jean sera donc située aux portes d'une ville entourée de murs d'enceinte, avec des tours et de toits en pente et des groupes d'arbres animant le paysage jadis désert. Cependant, l'interprétation plus simplifiée d'une architecture s'éloignant des modèles fantaisistes de tradition hellénistique tenait plutôt de la vision plus fruste des artistes médiévaux d'Occident⁶⁵. Le désir de donner au décor un aspect plus véridique aura néanmoins des effets insignifiants, puisque concomitamment avec l'esquisse discrète de la perspective linéaire on continue à employer la perspective inverse qui imprime au décor un caractère abstrait.

À Dionysiou, la première Vision faisait fondre l'image de l'Ancien des jours avec



Fig. 14. — Chapelle nord de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului: Le Fils de l'homme apparaît à Jean.

celle du Christ, selon l'interprétation d'André de Césarée ⁶⁶. L'imagination et l'esprit narratif de notre peuple a préféré de remplacer ce symbole plus difficile à comprendre avec la figure de vieillard de Dieu le Père ⁶⁷, telle qu'elle s'était révélée au prophète Daniel. À Cretzulescu, à Scheii Braşovului et à Preajba, la Vision a tous les attributs décrits dans le texte et apparaît à travers une fente de nuages, se conformant donc à la narration, tout comme dans les gravures occidentales. Les peintures des églises de Rîmnicul-Vilcea tendent avec simplicité vers une nouvelle concentration symbolique: l'image de l'Ancien des jours est renfermée dans une mandorle ellipsoïdale, suspendue au ciel, ce qui lui confère l'aspect d'un sceau

conventionnel. Tandis qu'à Cretzulescu et à Scheii Braşovului les étoiles sont tenues dans la main de l'Ancien des jours, soit en forme de croix soit comme un bouquet, les peintres de Rîmnicul-Vilcea cédant à un penchant pour les solutions décoratives faciles ont arrangé les étoiles sur les bords de la mandorle et disposé les chandeliers en ligne droite, procédé qui avait été également employé par les illustrateurs médiévaux d'Occident ⁶⁸.

Quelques-unes des oeuvres médiévales représentaient Jean dans presque toutes les scènes de l'Apocalypse, comme spectateur, tout à fait absorbé par les visions qui défilaient devant ses yeux. À Cretzulescu aussi, de même qu'à Rîmnicul-Vilcea, Preajba ⁶⁹ et Călimăneşti, l'apôtre Jean figure dans presque toutes les scènes. Mais, tandis qu'à Cretzulescu, Preajba et Călimăneşti il contemple les scènes de l'intérieur, impressionné par ce qu'il voit, dans les peintures de Rîmnicul-Vilcea il indique démonstrativement de la main les apparitions fantastiques où il n'est plus impliqué, son regard cherchant celui du spectateur. De cette manière, le mystère et le sentiment de la narration se vident de sens, se transformant en un banal axiome. À Scheii Braşovului on suit une autre tradition iconographique, selon laquelle Jean aurait eu la première vision apocalyptique en rêve, ainsi que cela était arrivé à quelques-uns des prophètes de l'Ancien Testament ⁷⁰ (fig. 14). À Călimăneşti, Jean est représenté dormant par terre et Dieu s'approche de lui en marchant sur le sol et en tenant à la main un chandelier avec un cierge allumé au lieu des étoiles, ce qui nous fait penser plutôt à l'illustration d'un conte qu'à une apparition de l'Apocalypse (fig. 15).

Les chapitres II et III, contenant Les Reproches adressés aux sept Églises de l'Asie, ne furent que très rarement illustrés par les enlumineurs occidentaux du Moyen Âge ⁷¹. Le second chapitre figure à Călimăneşti, tandis que le troisième se trouve aussi dans les églises de Rîmnicul-



Fig. 15. — Porche de l'église des Saints Voïvodes de Călimănești: (I, 1) « Je suis Alfa et Omega . . . », . . . (VI, 1) « et voici une porte était ouverte dans le ciel ».

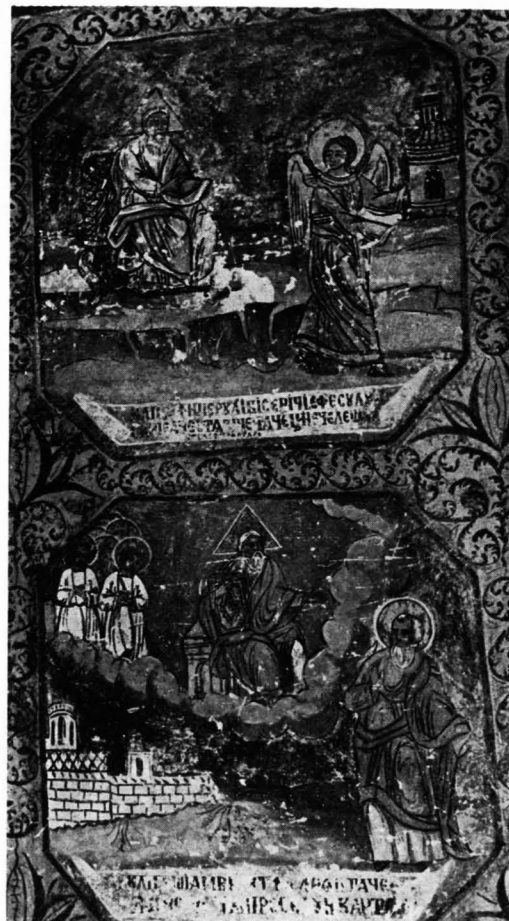


Fig. 16. — Porche de l'église des Saints Voïvodes de Călimănești: (II, 1) L'Ange de l'Éphèse. (VI, 1) « Puis je vis dans la main droite de celui qui était assis sur un trône un livre ».

Vilcea. À Călimănești, la pluralité des symboles du texte a été réduite à l'illustration *ad litteram* des premières lignes de ces chapitres. Par exemple l'inscription: « l'ange de l'Église d'Ephèse écrit: Voici ce que dit celui qui tient les sept étoiles » a suggéré l'illustration suivante: Dieu, assis sur un trône, l'index de la main droite levé, fait des remontrances à l'ange de l'Ephèse qui se retire plein de confusion (fig. 16). L'autre image est expliquée par les premiers mots de la remontrance adressée à l'église de Sardes: « Je connais tes oeuvres. Je sais que tu passes pour être vivant, et que tu es mort ». Les scènes respectives peintes dans les églises de Rimnicu-Vilcea

représentent ceux dont la foi n'était ni froide ni bouillante, par deux personnages agenouillés mais qui sont sur le point de tomber. Ils portent des couronnes sur la tête. Cependant ceux qui avaient conservé leur foi sont symbolisés par deux autres personnages, prosternés mais sans couronnes, rendant témoignage par le geste des bras orants ou des mains pressées contre leur coeur. À Călimănești, le symbole est plus direct, car on voit un empereur couché sur un catafalque, les yeux ouverts cependant, tandis qu'un groupe d'hommes, vieux et jeunes, qui rappelle celui des apôtres, s'avance en contemplant avec consternation celui qui gît (fig. 17).

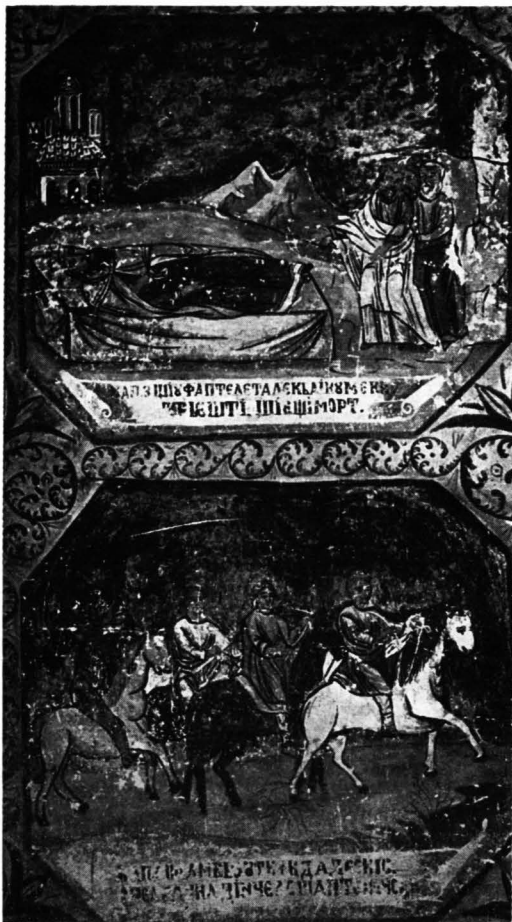


Fig. 17. — Porche de l'église des Saints Voïvodes de Călimănești: (III, 1) L'Ange de l'Éphèse; « Je connais tes œuvres » . . . (VI, 1) « Je regardai quand l'agneau ouvrit une des sept . . . »

La sagesse populaire avait donc symbolisé ceux qui s'étaient égarés, par des empereurs, dont le pouvoir était formel et si souvent inefficace, et ceux dont la foi était restée vive, par des gens simples. Pour ces illustrations on s'était sans doute servi d'éléments appartenant à l'iconographie traditionnelle ⁷².

Le souci de donner à la composition un aspect plus proche de la réalité, en renonçant à une partie des accessoires symboliques, est révélé aussi par la scène qui représente Dieu sur le trône avec l'agneau (chapitre IV, 1–10), que nous trouvons seulement à Văcărești et dans la chapelle de Scheii Brașovului et les églises

de Rîmnicul-Vilcea. À Dionysiou, on avait stylisé en une indestructible synthèse tous les éléments fantastiques décrits dans l'Apocalypse et les personnages avaient été proportionnés selon leur degré hiérarchique, transcendantal ⁷³. L'image agrandie de l'Ancien des jours, avec le livre et l'agneau sur ses genoux, entouré des symboles des évangélistes, dominait entre deux rangées parallèles de vieillards, disposés sur la verticale, ayant des harpes, des coupes et des couronnes, avec des corps très rapetissés et des mouvements symétriques. Par contre, l'ange qui vole, au pied du trône céleste, avait presque les mêmes proportions que l'Ancien des jours. Les sept esprits sous forme de lampes suspendues au-dessus du trône, ainsi que tous les personnages vêtus de blanc, se détachaient du fond sombre qui figurait le monde abstrait. Mais dans la scène de Scheii Brașovului, afin de suggérer la profondeur de l'espace, la silhouette de l'Ancien des Jours apparaît rapetissée par rapport à celles des 24 vieillards agenouillés et groupés sur deux rangées verticales, des deux côtés du trône, offrant, avec des mouvements parallèles, leurs couronnes, et n'ayant plus cette fois ni coupes ni harpes. L'ange qui est au pied du trône, au lieu de flotter sur un fond gris, abstrait, comme à Dionysiou, s'agenouille sur le sol. Les nuages, qui à Dionysiou séparaient le ciel de la terre, ont été remplacés à Scheii Brașovului par un paysage avec des arbres vus en perspective inverse. Les vêtements blancs, aux drapés monotones, suggèrent l'irréalité d'un monde transcendantal, effet obtenu par des procédés naïfs. Nous voyons donc que les peintres de Scheii Brașovului n'étaient plus intéressés à représenter consciencieusement une multitude de symboles, mais à donner à la scène l'aspect d'un cérémonial de cour (fig. 18). La même impression nous est laissée par quelques-unes des gravures occidentales qui avaient pareillement renoncé à une partie des éléments décrits dans l'Apocalypse ⁷⁴.

Les églises de Rîmnicul-Vîlcea présentent un nombre tellement réduit de personnages et de symboles, qu'il est à peine possible de reconnaître la signification de cette scène, noeud dramatique de l'Apocalypse. Dans la chapelle de l'évêché, le livre et l'agneau ne figurent plus sur les genoux de l'Ancien des Jours. Il ne reste des vingt quatre vieillards que deux personnages prosternés, mais gardant leurs couronnes sur la tête.

À l'église de Călimănești, la scène respective s'éloigne tout à fait du schéma athonite. L'inscription: «Après cela, je regardai, et voici, une porte était ouverte dans le ciel» a inspiré un tableau qui représente l'apôtre Jean contemplant le buste de Dieu le père, avec un ange à ses côtés, ces personnages apparaissant dans une guirlande de nuages.

L'impossibilité de donner, comme par le passé, une substance théologique aux nouvelles représentations est encore plus visible dans l'illustration du V^e chapitre par une scène qui n'avait pas été imaginée par les graveurs occidentaux et qui n'existait ni à Dionysiou ni dans le manuel de peinture de Denis de Fournas⁷⁵. Dans les deux églises de Rîmnicul-Vîlcea le tableau portant l'inscription: «Puis je vis dans la main droite de celui qui était assis sur le trône»⁷⁶ nous présente Jean prosterné contre la terre, levant les yeux vers Dieu, flanqué de deux anges, dans une guirlande de nuages. À Călimănești, l'inscription plus complète: «Puis je vis dans la main droite de celui qui était assis sur le trône un livre»⁷⁷, est plus consciencieusement illustrée, car sur les genoux de Dieu il y a un livre qui, au lieu des sept-sceaux, a une reliure de l'époque.

Les interprétations de la scène des Quatre cavaliers de l'Apocalypse (chapitre VI, 1—8) montrent une atténuation progressive du monstrueux fabuleux. Le saut fantastique des cavaliers dans l'espace sombre est encore réalisé d'une manière impressionnante à Cretzulescu (fig. 19). Mais, peu à peu, l'élan diminue —



par exemple à Rîmnicul-Vîlcea où l'on voit les cavaliers descendre au milieu de collines fleuries—pour s'appesantir tout à fait dans la peinture de Călimănești.

La mort, figurée à Cretzulescu et à l'église Buna Vestire par un squelette, tout comme à Dionysiou, sera évoquée à Călimănești sous les traits d'un diable ailé. Dans la chapelle de l'évêché elle sera une jeune femme, portant de beaux habits et se tenant gracieusement tournée vers les corps des hommes tombés aux pieds de son cheval. L'allégorie se rapproche en ce sens de celle du poète populaire anonyme, qui dans la ballade *Miorița* avait décrit la mort comme la belle épousée du monde (fig. 20)

Fig. 18. — Chapelle nord de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului: Dieu sur le trône et l'agneau.



Fig. 19. — Porche de l'église Cretzulescu de Bucarest: Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse.

Le VI^e chapitre (9–11), consacré aux Âmes des martyrs, n'est illustré qu'à Cretzulescu et dans la chapelle de Scheii Braşovului et respecte le schéma athonite (fig. 21). De même, l'illustration des chapitres: VII (1–8) — Les Quatre anges et les quatre vents et l'ange qui scelle les serviteurs de Dieu avec son sceau et VIII (1–13, La Distribution des trompettes aux sept anges et les premiers quatre fléaux précipités sur l'humanité, ne suit le modèle athonite qu'à Cretzulescu et à Scheii Braşovului. Dans la peinture des églises de Rîmnicu Vilcea la simplification des compositions nous fait plutôt penser aux interprétations naïves des enluminures

populaires médiévales, seules étant illustrées les premières parties des descriptions⁷⁸. C'est ainsi que le VII^e chapitre sera illustré par quatre anges symétriquement groupés deux par deux, d'un côté et de l'autre, et tenant chacun dans leurs mains une tête avec la bouche ouverte qui symbolise les vents; on y a omis de représenter l'ange qui marque les élus du sceau. La scène de la Distribution des trompettes fait abstraction du second épisode du VIII^e chapitre (l'envoi sur la terre des quatre fléaux), se limitant à représenter les anges dans un schématisme décoratif. À l'église de Călimăneşti on a en plus supprimé la figure de l'Ancien des Jours.

L'illustration du IX^e chapitre (1–10), le Puits de l'abîme, nous offre une interprétation pleine de réalisme à Scheii Braşovului, où les sauterelles aux queues écailleuses et aux visages humains sont représentées avec beaucoup de minutie; dans les scènes similaires de Rîmnicu-Vilcea celles-ci ont été supprimées, les hommes étant empoisonnés par la seule fumée qui sort des puits.

Dans la scène des Cavaliers de l'Euphrate aussi (chapitre IX, 13–21), qui apparaît seulement à Cretzulescu et à Scheii Braşovului, on remarque une certaine tendance à souligner d'une manière réaliste le côté sensationnel de la narration. Le schéma athonite est respecté partiellement mais on y a ajouté aussi d'autres détails qui rappellent la gravure respective de Cranach. L'horreur inspirée par les guerres transparaît de l'importance accordée aux cavaliers en armures médiévales et aux animaux à têtes de lions. Pour le registre céleste on a pris comme modèle la gravure de Cranach et non la scène de Dionysiou, puisque à la place du Christ c'est la figure de Dieu le père qui nous apparaît, et que sur les nuages, au lieu des sept têtes d'anges on voit deux anges sonnante des trompettes. Le nombre des anges du registre terrestre a été également réduit, car on n'en a peint que deux, au lieu de quatre, comme à Dionysiou.



Fig. 20. — Chapelle de l'évêché de Rimnicul-Vilcea: Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse.

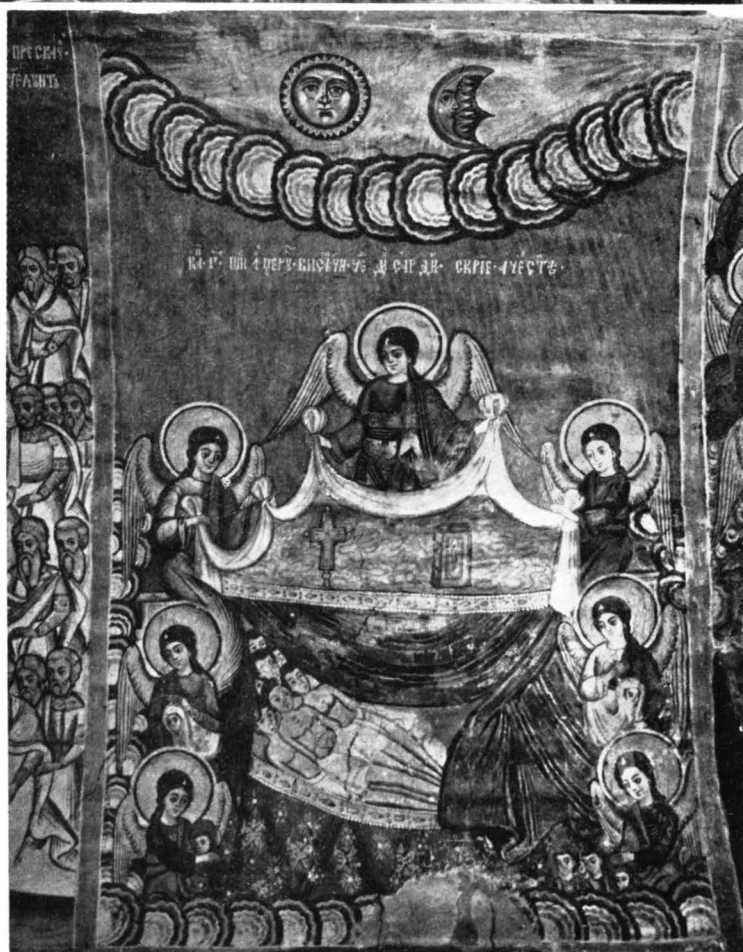


Fig. 21. — Chapelle nord de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului: Les Âmes des martyrs.

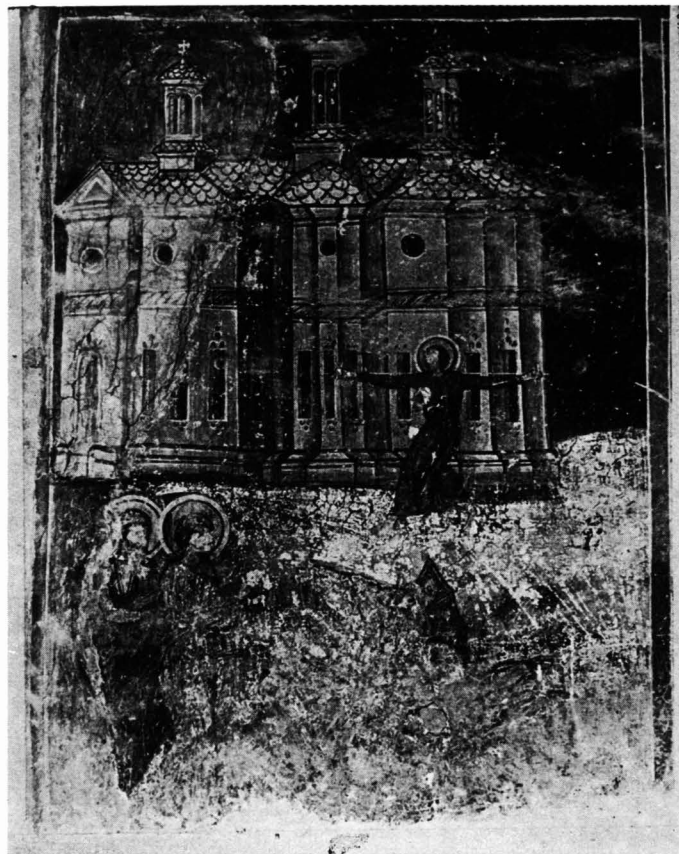


Fig. 22. — Porche de l'église Cretzulescu de Bucarest: Jean mesure le temple.

Par contre, L'Ange de feu (chapitre X, 1—11) suit dans toutes les peintures le schéma de Dionysiou.

La scène Jean mesurant le temple et les deux témoins (chapitre XI, 1—8) est complète seulement à Cretzulecu et à Scheii Braşovului. Aux églises Buna Vestire et des Saints Voïvodes les témoins ont disparu. Partout la maquette de l'église suggère l'architecture réelle de l'édifice respectif (fig. 22).

Pour illustrer le XII^e chapitre (1—17) — La Femme et la bête aux sept têtes ainsi que le combat de l'Archange Michel avec la bête — on suit la tradition, en représentant à Cretzulescu, dans la chapelle de Scheii Braşovului et à l'église Buna Vestire la Sainte Vierge avec des ailes, enveloppée de la mandorle de feu du soleil, la lune sous ses pieds. Cependant, à Scheii

Braşovului elle n'est plus vêtue du maphorion, mais porte des vêtements occidentaux et une couronne sur la tête. À Preajba et à Călimăneşti, la Sainte Vierge est représentée sans ailes. À la différence de Dionysiou⁷⁹, dans le registre supérieur de Cretzulescu il y a deux anges qui soutiennent le berceau formé de nuages où apparaît Jésus Emmanuel avec un nimbe crucifère, donc avant l'Incarnation (fig. 23). À droite, on voit le trône céleste. Dans la chapelle de Scheii Braşovului, le Christ est un nouveau-né, tout nu, tel qu'il apparaît dans les gravures occidentales, et il est enlevé au ciel par Dieu le père (fig. 24); à Călimăneşti le geste est identique mais Jésus est habillé comme un petit enfant de paysans. À Buna Vestire on a simplifié l'épisode en ne représentant dans le registre supérieur que le buste de Dieu le père, et à Preajba on a peint, Jésus Emmanuel, donc le Logos avant l'incarnation, entre deux anges. On a également omis le combat de l'archange Michel avec la bête, le schéma athonite n'étant conservé qu'à l'église de Cretzulescu et à la chapelle de Scheii Braşovului. Le monstre de la peinture respective de Dionysiou était une réalisation schématique d'une grande expressivité. Il faisait irruption de la mer et ses cous tendus en arcs parallèles exprimaient la force et l'orgueil. Déjà à Cretzulescu cet élan impétueux n'existe plus, les sept cous de la bête offrant la grâce des tiges de fleurs et ne nous impressionnent que par l'effet décoratif, pareil à celui d'un bijou étrange. Dans la peinture de Scheii Braşovului le monstre à sept têtes rampe aux pieds de la Sainte Vierge, tout comme dans les représentations réalistes du dragon des anciens contes populaires. La même image est encore plus atténuée à l'église Buna Vestire (fig. 25), pour se transformer à Preajba en celle d'un animal inoffensif, aux pieds d'une Vierge flanquée de deux grands anges (fig. 26). Enfin, à l'église de Călimăneşti, dans la composition respective il n'y aura plus qu'un hiéroglyphe desséché.

Nous revenons sur le fait qu'à l'église de Cretzulescu, dans la représentation du XIII^e chapitre (1—18) — La Bête qui monte de la mer et la bête qui monte de la terre — le bélier qui symbolisait cette dernière avait été remplacé par un agneau à sept petites cornes et qui porte une bannière. Symbole du Christ, l'agneau sur la montagne de Sion était de fait invoqué dans le XIV^e chapitre comme signe de la victoire. Mais, tandis qu'à Cretzulescu le tableau contient, comme il était naturel, la confrontation des deux bêtes, à Călimănești on s'est contenté de représenter Jean seul devant la bête à sept têtes.

À partir du XIV^e chapitre, à Călimănești, les inscriptions ne correspondent plus aux représentations, ce qui prouve qu'elles ont été transcrites mécaniquement, sans toujours tenir compte du contenu des images. Le même symptôme peut être observé aussi à l'église de Preajba où le panneau (qui représente le XV^e chapitre (1—8) — Les Sept anges avec les sept fléaux — porte une inscription qui s'applique au XIV^e chapitre. En échange, « La Moisson et la vendange » ont des explications adéquates et la composition reproduit le schéma classique.

De l'analyse iconographique sommaire on peut conclure qu'au monastère de Văcărești une représentation occidentalisée de l'Apocalypse exprimait les aspirations innovatrices des princes phanariotes, formés dans l'atmosphère cosmopolite de Constantinople. Ces princes ont contribué à transplanter dans notre culture les germes d'un renouveau qui se fera sentir au cours du siècle suivant⁸⁰.

À Cretzulescu, fondation d'un boyard aux profondes racines dans le passé culturel et historique du pays, dans la chapelle de Scheii Braşovului, où parmi les peintres il y en eut qui avaient suivi à l'école brancovane de peinture, ainsi qu'à l'église de Preajba, érigée par un boyard très désireux de s'instruire⁸¹, on a continué de suivre, dans la plupart des cas, l'iconographie de l'Apocalypse, peint au XVI^e

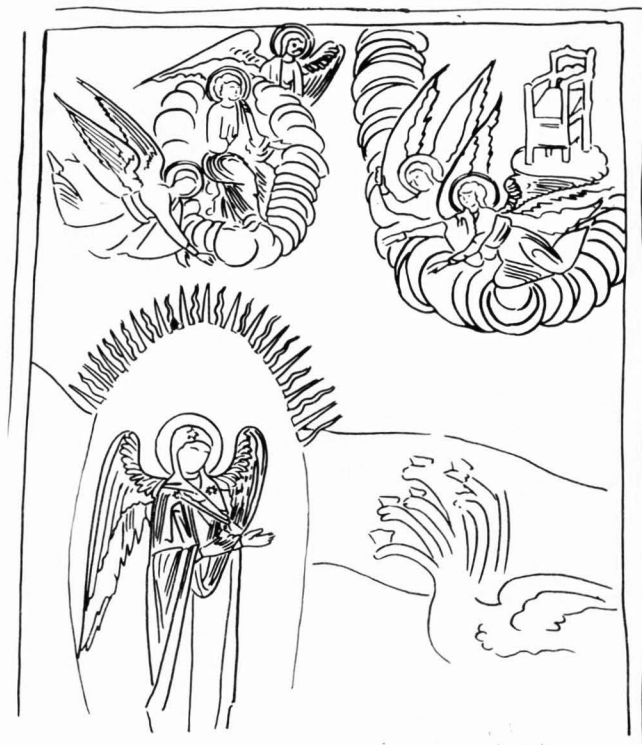


Fig. 23. — Porche de l'église Cretzulescu de Bucarest: La Femme et la bête.



Fig. 24. — Chapelle nord de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului: La Femme et la bête.



Fig. 25. — Porche de l'église de l'Annonciation et de Saint-Nicolas de Rimnicul-Vilcea: La Femme et la bête.

Fig. 26. — Porche de l'église Saint-Étienne et Saint-Georges de Preajba: La Femme et la bête.



siècle à l'Athos. Néanmoins, les innovations apportées sont dues au fait que peu à peu, le contact avec les diverses représentations du thème ont donné naissance à de nouvelles combinaisons d'éléments. Quoique avec timidité, elles témoignent de la curiosité intellectuelle et des aspirations à l'innovation et à l'originalité de leurs auteurs. Pourtant, malgré leur désir de renouveler l'intérêt de quelques-unes des scènes, ils n'ont pu recréer le dramatisme de l'Apocalypse médiéval, car à l'épuisement du sentiment mystique s'associait leur ignorance à styliser d'une manière expressive ses narrations. À Cretzulescu, on a introduit dans les représentations un ordre décoratif, les scènes perdant ainsi de leur dynamisme et les éléments fantastiques étant réduits à un symbolisme facilement accessible. L'interprétation maniériste, académique, ainsi que la platitude de cet arrangement symétrique trahissent l'absence d'un noyau mystique et d'une imagination effervescente. Le dessin fluide délimite des personnages aux gestes élégants (fig. 27), leur distribution suivant une harmonie décorative rythmique (fig. 28). Les plis des draperies commencent à avoir des mouvements monotones. En échange, le modelé des figures continue à être suggéré avec délicatesse. On a maintenu aussi la palette usitée, dominée par le gris opaque du fond qui contraste avec l'ocre et le brique terne de la terre où fleurit le vert pâle de la végétation et le bouquet formé par le coloris des vêtements des personnages: un corail, un violet doux, un bleu moelleux, un gris transparent. Sur les silhouettes des édifices de l'arrière-plan des scènes, les ombres et les lumières tombent en un contraste puissant, suggérant une atmosphère dramatique.

Dans les quelques scènes peintes dans le porche de l'église de Preajba aussi on retrouve des qualités de l'ancien style. Les gestes amples sont définis par des tracés qui glissent en stylisant avec adresse les formes et les mouvements. Le coloris est



Fig. 27. — Porche de l'église Cretzulescu de Bucarest: Le Puits de l'abîme (détails).

plus dur, le brique et le gris clair dominant.

Dans la chapelle de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului, le phénomène de « rustification » de l'ancien style est encore plus évident. Quoique il y avait dans l'équipe des peintres formés à l'école brancovane, ceux-ci ne surent imposer leur point de vue et se laissèrent dominer par la fruste vigueur des autres. C'est ainsi que la disposition rythmique et décorative s'est transformée en un arrangement strictement symétrique (fig. 29). Le dessin raide, dépourvu de souplesse, trace des silhouettes aux jambes d'une longueur disproportionnée, imitation rustique d'un maniérisme baroque. Les plis figés indiquent une certaine rondeur des formes. Les figures ont du relief, mais les traits sont stéréotypés. Même si les scènes sont parfois agrémentées d'éléments anecdotiques qui trahissent la verve de l'imagination populaire, une disposition trop monotone des éléments qui les composent et un dessin peu nuancé ont ôté quelque chose du charme de la cursivité narrative. La som-

bre atmosphère de l'Apocalypse s'est transformée à Scheii Braşovului en une féerie idyllique, évoquée à l'aide d'une palette exubérante, composée du bleu cobalt du ciel et du rouge de la terre sur lequel se profilent les arbres d'un vert tendre et les vêtements d'un blanc éclatant des personnages.

Dans les deux églises de Rîmnicu-Vîlcea il a été possible de réduire les personnages, les symboles et l'action, grâce à une interprétation iconographique plus simpliste, comme si un pont avait été jeté, par dessus des siècles, entre les peintres de notre pays et les enlumineurs des monastères médiévaux. Mais, si au point de vue de la composition des scènes il est facile d'en saisir le rapprochement, au point de vue du contenu idéologique et sentimental il n'y a aucune tangence entre la simplification opérée par les artistes du XVIII^e siècle, pour lesquels les anciens symboles commencent à perdre leurs significations et entre le schématisme naïf des enlumineurs médiévaux. Dans les



Fig. 28. — Porche de l'église Cretzulescu de Bucarest: Distribution des trompettes (détails).

peintures que nous venons d'analyser, les éléments de la composition, disposés selon les règles d'une symétrie facile, évoquent les procédés ornementaux d'un art artisanal. Le dessin a le mouvement correct d'une calligraphie surveillée. La palette est gaie, avec des couleurs chaudes, complémentaires, combinés avec soin.

À l'église de Călimănești les anciens principes stylistiques ont été abandonnés. Les multiples traits d'un dessin naïf cherchent avec insistance la forme et le mouvement, créant une féerie d'où les accessoires de l'iconographie athonite sont le



Fig. 29. — Chapelle nord de l'église Saint-Nicolas de Scheii Braşovului: Distribution des trompettes.

plus souvent absents et où les anges sont devenus les principaux personnages. Une riche ornementation encadre les scènes, pareilles à des illustrations de livre peintes sur le mur. Bien que pauvre, la gamme chromatique a la transparence de l'aquarelle.

Le trait qui unit ces interprétations si diverses est l'attitude des peintres vis-à-vis du paysage et du décor. Ainsi, près des montagnes érodées, vestiges d'un paysage traditionnel, s'élèvent des édifices d'une composition plus organique, qui remplacent l'architecture fantaisiste de tradition hellénistique. Des groupes d'arbres à Cre-

tzulescu et à Scheii Braşovului, des œillets, des iris, des tulipes et des herbes disposées en éventail dans les deux églises de Rimnicul-Vilcea, indiquent une intention à évoquer la nature environnante. De même, il apparaît très visible que, à côté de la perspective inverse, on a utilisé la perspective linéaire, certains éléments ayant été graduellement diminués vers l'arrière-plan de la scène.

La belle répartition des scènes des quelques cycles décrits prouve que sur le parcours du XVIII^e siècle l'exemple de la peinture de l'époque de Brancovan, impressionnante par l'éclat de ses couleurs et l'harmonie qui équilibrait l'abondance des scènes, subsistait encore. L'unité artistique avait pu être assurée, à cette époque-là, par l'expérience accumulée par des peintres travaillant en commun aux fondations des grands féodaux, et capables par conséquent de passer à travers le filtre d'une même conception esthétique, d'homogénéiser et d'adapter avec discernement les éléments de l'immense répertoire iconographique de tradition byzantine, qu'ils combinaient avec d'autres, de la dernière nouveauté. Les diverses interprétations subies par le thème de l'Apocalypse laissent pourtant voir un processus de désagrégation de cette

unité stylistique, due au goût et à la formation intellectuelle des fondateurs, qui appartenaient à présent aux diverses classes sociales en ascension, ainsi qu'à la formation et aux connaissances des peintres itinérants. Ces derniers ne possédaient plus la science de styliser d'une manière unitaire un sujet aussi diversement interprété mais, cependant, un reste de la mentalité médiévale les empêchait de s'affranchir complètement de règles esthétiques qu'ils ne comprenaient d'ailleurs plus. Les compositions anciennes étaient renouvelées par des éléments de provenance différente, trahissant des traditions et des niveaux de culture différents, reflétant la curiosité et l'intérêt pour des formes et des sujets nouveaux qui caractérisaient ce siècle, privé d'œuvres remarquables mais non de vivacité.

La peinture valaque de cette époque avait mimé les thèmes de l'iconographie traditionnelle et sauvé un art fatigué, grâce à une tenue harmonieuse et élégante des compositions ainsi qu'à la fraîcheur d'une interprétation rustique.

À la fin du Moyen Âge, les transformations kaléidoscopiques de l'Apocalypse de tradition athonite caractérisent la destinée même de la peinture valaque au XVIII^e siècle et la fin d'un style.

¹ LOUIS BRÉHIER, *Les Visions apocalyptiques dans l'art byzantin*, in *Artă şi arheologie*, Bucarest, 1930, p. 6.

² LOUIS BRÉHIER, *L'Art chrétien*, Paris, 1928, p. 148; R. P. de Jerphanion, *Les Églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925-1932, Tome I^{er}, p. 69 et 140-141, album I, pl. 39₃; GABRIEL MILLET, *L'Art byzantin*, in: ANDRÉ MICHEL, *L'Histoire de l'art*, Paris, 1905, Tome I^{er}, I, p. 51, fig. 29; JULIETTE RENAUD, *Le Cycle de l'Apocalypse de Dionysiou*, Paris, 1943, p. 13-19; ANDRÉ GRABAR, *Byzantium from the Death of Theodosius*

to the Death of Islam, Paris, 1966, p. 131; idem, *À propos d'une icône byzantine au Musée de Sofia*, in *L'Art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, Tome II^e, p. 847-860, Tome III^e, pl. 204; J. HUBERT, J. PORCHER, W. F. VOLBACH, *Frühzeit des Mittelalters*, Munich, 1968, p. 204.

³ JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 12.

⁴ La croyance dans une lutte entre les ennemis du Christ et ses fidèles, qui durera 1000 ans et prendra fin avec le retour du Christ en tant que juge suprême, venu pour instaurer le paradis, trouvait un climat favorable dans les événements

politiques et sociaux du Moyen Âge. L'empire carolingien s'était démembré, une fiscalité impitoyable opprimait des gens décimés par la faim et la maladie. En même temps, les dernières invasions barbares et surtout les incursions répétées des normands ébranlaient l'Europe occidentale. Voir: H. FOCILLON, *L'An mille*, Paris, 1952.

⁵ A. GRABAR, C. NORDENFALK, *Le Haut Moyen Âge*, Genève, 1957, p. 162–175; J. HUBERT, J. PORCHER, W. F. VOLBACH, *L'Empire carolingien*, <Paris>, 1968, p. 182–184 et 287.

⁶ H. AURENHAMMER, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Vienne, 1959, p. 176–207.

⁷ ÉMILE MÂLE, *L'Art religieux à la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1922, p. 443–456; idem, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1923, p. 364; idem, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, Paris, 1924, p. 4–7, 8–17, 363–364; E. MAILLARD, *L'Église de Saint-Savin-sur-Gartempe*, Paris, 1926, p. 31; H. FOCILLON, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, 1938, p. 23; LOUIS RÉAU, *L'Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1957, Tome II^e, p. 665–726; H. AURENHAMMER, *op. cit.*; M. V. ALPATOV, *Памятник древнерусской живописи конца X века икона, апокалипсис*, Москва, МСМЛХИУ.

<Bibliographie: p. 120–129>; RENÉ PLANCHENAULT, *L'Apocalypse d'Angers*, <Paris>, 1966.

⁸ *Die Zeit der Barock*, herausgegeben von Hugh Trevor Roger, Munich, 1970, p. 40.

⁹ H. WÖLFFLIN, *Die Kunst Albrecht Dürers*, München, 1908, p. 40–60.

¹⁰ JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 27–38; H. BRUNET-DINARD, *Le Maître J. F., inspirateur des fresques de l'Apocalypse de Dionysiou*, in *Gazette des Beaux-Arts*, 1954, p. 309–316; PAUL HUBER, *Athos. Leben. Glaube. Kunst*, <Zürich>, <1969>, p. 305–383.

¹¹ JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 8–19.

¹² M. BEZA, *Urme românești în răsăritul ortodox*, Bucarest, 1935; N. IORGA, *Byzance après Byzance*, Bucarest, 1935; idem, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a Românilor*, Bucarest, 1929–1932; GR. NANDRIȘ, *Documente slavone la mănăstirile Athosului*, Bucarest, 1936; T. BODOGAE, *Ajutoarele românești la mănăstirile din Sfântul Munte Athos*, Sibiu, 1941; D. P. BOGDAN, *Acte diplomatice slavo-române în secolele XIV–XV*, Bucarest, 1958; A. SCRIMA, *Les Roumains et le Mont Athos*, in *Le Millénaire du Mont Athos*, VENISE-CHEFTONE, 1963, p. 145–152.

¹³ M. CHATZIDAKIS, *Contributions à l'étude de la peinture post-byzantine*, Athènes, 1953; idem, *Considérations sur la peinture post-byzantine en Grèce (XVI^e siècle-début du XVIII^e siècle)*, in I^{er} Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes, Sofia, 1966, p. 7–19; A. XYNGOPOULOS, *Esquisse d'une histoire de la peinture religieuse après la prise de Constantinople*, Athènes,

1957 (en grec); idem, *Mosaïque et fresques de l'Athos*, in *Le Millénaire du Mont Athos*, VENISE-CHEFTONE, 1963, p. 247–262; C. KALOKYRIS, *Themes of Archeology and Art, Mount Athos*, Athènes, 1963 (en grec); AL. EMBIRICOS, *L'École crétoise. Dernière phase de la peinture byzantine*, Paris, 1967; PAUL HUBER, *op. cit.*

¹⁴ G. MILLET, J. PARGOIRE et L. PETIT, *Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont Athos*, Paris, 1904, p. 158, n^o 458 et p. 169–170; G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris, 1960, p. 659–660; JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 2; M. CHATZIDAKIS, *Contributions à l'étude de la peinture post-byzantine*, Athènes, 1953, p. 21; L. H. HEYDENREICH, *Der Apokalypsen-Zyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibel-Illustration der Reformation*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Tome 8, 1939, n^o 1/2, p. 1–40; Paul Huber, *op. cit.*, donne à la page 383 les tables chronologiques des dix Apocalypses peints à l'Athos entre 1547 (?) et 1840.

¹⁵ SORIN ULEA, *L'Origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave*, in *RRHA*, V, 1963, n^o 1, p. 29–71.

¹⁶ L'innovation fut introduite dans le Nouveau Testament paru à Wittenberg, Luft, en 1529 ou 1530. Voir aussi *Das ist die ganze H. Schrift Deudtsch Auff. New zugerichtet Dr. M. Luther*, <Leipzig: Nicolaum Wolrab, 1541>, fig. 25.

¹⁷ JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 2–4; Paul Huber, *op. cit.*, p. 365–383.

¹⁸ M. ALPATOV, *op. cit.*, p. 131.

¹⁹ JULIETTE RENAUD, *op. cit.*; LOUIS, RÉAU, *op. cit.*, p. 662.

²⁰ H. BRUNET-DINARD, *op. cit.*

²¹ FRITZ BURI, *Holbein auf dem Athos*, *Basler Jahrbuch f. Kultur und Geschichte*, Basel, 1964, p. 39–51; PAUL HUBER, *op. cit.*, p. 365–383, fig. 212–219.

²² M. CHATZIDAKIS, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise, 1960.

²³ AL. EMBIRICOS, *op. cit.*, p. 69–83.

²⁴ Aux XVI^e et XVII^e siècles le cycle de l'Apocalypse a décoré des icônes grecques et russes, les sources d'inspiration locales s'associant à d'autres, empruntées des œuvres occidentales. (Voir: JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 4; N. P. LICHACHEV, *Matériaux pour l'histoire de la peinture d'icônes russes* (en russe), Saint-Petersbourg, 1920, n^{os} 445, 609, 790, 791; Louis Réau, *op. cit.*

En Russie, les fastueuses décorations peintes dans les églises de la Sainte Trinité (1653) de Nikitinki et Saint Jean-Baptiste du centre commercial de Yaroslavl (1694–1695) englobent aussi l'Apocalypse, inspiré des gravures de la bible hollandaise *De Theatrum biblicum*. Dans ces ensembles, « véritables encyclopédies peintes » où « les sujets religieux ont été traités comme des faits de la vie quotidienne et les légendes bibliques

comme des contes romantiques », la peinture de l'Apocalypse a, elle aussi, dépassé la rigueur de l'ancien style par la liberté des compositions et le tumulte des mouvements. Les quatre cavaliers de l'Apocalypse, par exemple, y étaient représentés foulant sous les sabots de leurs chevaux les envahisseurs de la Russie. (Voir: Ес. Овчинникова, Церковь троицы в Никитниках — памятник живописи и зодчества XVII века, Москва, 1970, p. 116—126. et В.Г. Брюсова, Фрески Ярославля XVIII, начала XVIII Москва, 1969. Nous remercions ici à Sorin Ulea qui a eu l'amabilité de mettre les livres à notre disposition.

En Bulgarie, au début du XIX^e siècle, les esquisses du peintre Toma Vişanov, illustrant l'Apocalypse, représentaient la synthèse des influences des modes occidentales et athonites avec des éléments folkloriques, dans un style libéré des canons traditionnels. (Voir: Никола Мавродинов, Изкуството на българското възраждане, София, 1957 (Résumé français, p. 420, p. 422. Асен Василиев, Тома Вишанов Молея, 1969, p. 16—25.

²⁶ N. CARTOJAN, *Cărțile populare în literatura română*, Tome I^{er}, Bucarest, 1929, p. 60—99; idem, *Istoria literaturii române vechi*, Bucarest, 1940, Tome I^{er}, p. 68—90; AL. PIRU, *Literatura română veche*, Bucarest, 1961, p. 72—75.

²⁷ V. PAPACOSTEA, *Les Origines de l'enseignement supérieur en Valachie*, in *Revue des Études Européennes* (= RESEE), I (1963), n^{os} 1—2, p. 7—40; V. CÂNDEA, *L'Humanisme d'Udrişte Năsturel* in RESEE, IV (1968), n^o 2, p. 239—287; N. IORGA, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688—1821)*, Tomes I—II, «édition parue par les soins de Barbu Theodorescu», Bucarest, 1969; V. PAPACOSTEA, *La Fondation de l'Académie grecque de Bucarest*, in RESEE, IV (1967), n^{os} 1—2, p. 116—145.

²⁸ CORNELIU DIMA-DRĂGAN, *Orizonturi umaniste în cultura românească din secolul al XVII-lea*, in *Studii. Revistă de istorie*, T. 19, 1966, n^o 4, p. 668—682; V. CÂNDEA, *Stolnicul Constantin Cantacuzino. Omul public — umanistul (I)*, in *Studii. Revistă de istorie*, Tome 19, 1966, n^o 4, p. 651—656; I. IONĂŞCU, *Din viața și activitatea stolnicului Constantin Cantacuzino 1640—1716*, in *Studii. Revistă de istorie*, Tome 19, 1966, n^o 4, p. 633—650.

²⁹ N. IORGA, *op. cit.*, chap. IV, *Dimitrie Cantemir*, p. 221—331.

³⁰ Cité de l'introduction de l'évêque Damaschin pour sa traduction intitulée: ... *Commentaire de notre saint archevêque André de Césarée à l'Apocalypse du saint apôtre et évangéliste Jean*. Traduit du grec en dialecte slavons par les soins du prêtre Lavrentie Zizania. Et à présent, au temps du très éclairé voïvode Constantin Basarab, avec l'autorisation et par ordre du très saint père Teodosie, métropolitaine de l'Ungro-Valachie, traduit du slavons en roumain. En l'an

7208 depuis le commencement du monde et 1704 après Jésus-Christ (Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Mss. 2469, f. I r.—149 r.).

³¹ Les livres de délectation: *Romanul lui Varlaam și Ioasaf*, Alexandria, *Floarea darurilor*, *Pildele filozofesti*, élargissaient et complétaient la sphère des enseignements chrétiens — *Învățăturile creștinești* — en contribuant, dans notre pays aussi, à la formation de la « bienséance » de « l'honnête homme », modèle idéal, élaboré par les philosophes de l'Orient et adopté par le classicisme occidental, qui en offrait à ce moment l'exemple à la couche cultivée de notre pays. Voir: N. CARTOJAN, *Cărțile populare în literatura română*, Tome II^e, *Epoca influenței grecești*, Bucarest, 1938; N. IORGA, *op. cit.*, p. 19—50 et p. 332—350; AL. DUȚU, *Un livre de chevet dans les pays roumains au XVIII^e siècle « Les dits des philosophes »*, in RESEE, IV (1966), n^{os} 3—4, p. 513—533; idem, *Diversificarea preocupărilor cărțurărești la uniștii români în limbă și literatură*, XVI (1968), Bucarest, p. 13—21; idem, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, Bucarest, 1969.

³² N. IORGA, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*, tome II^e, Vălenii de Munte, 1908, p. 108—112.

³³ La préface, mss. 2469, Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, a été déchiffrée par Filoftea Mihail, paléographe principal.

³⁴ P. P. PANAITESCU, *L'Influence de l'œuvre de Pierre Mogila, archevêque de Kiev dans les Principautés Roumaines*, in *Mélanges de l'École roumaine en France*, Paris, 1926.

³⁵ On a émis une hypothèse selon laquelle au Mont Athos l'intégration de l'Apocalypse au programme iconographique aura été influencée aussi par les essais d'un rapprochement, au XVI^e s., entre l'église protestante et celle catholique, le cycle étant interprété « ad hoc » comme la figuration de la déchéance de l'autorité papale (voir L. H. HEYDENREICH, *op. cit.*, et PAUL HUBER, *op. cit.*). Par conséquent, dans les autres pays appartenant au rite orthodoxe l'enrichissement du programme iconographique avec des scènes et des thèmes d'origine occidentale, aussi bien que la traduction de livres de théologie dans la langue du pays — à l'exemple de l'initiative progressiste de la Réforme — ne signifiait point une renonciation aux traditions culturelles, mais une adaptation des armes de combat contre les courants du dehors, inacceptables à un moment historique où l'un des moyens de la résistance nationale était le conservatorisme orthodoxe.

³⁶ *Istoria artelor plastice în România*, Tome II^e, Bucarest, 1970, *Arta în Moldova de la începutul secolului al XVIII-lea pînă în primele decenii ale*

secolului al XIX-lea, SORIN ULEA, *Pictura*, p. 139–140.

³⁶ I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 289–292; V. DRĂGUȚ, *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania, în Pagini de veche artă românească*, vol. II, București, 1972, p. 62 și p. 74.

³⁷ T. VOINESCU, *Zugravul Pirvu Mutul și școala sa*, în SCIA, II, 1955, 3–4, p. 133–156; idem, *Școala de pictură de la Hurezi*, dans *Omăgiu lui George Oprescu*, 1961, p. 573–587; idem, *Istoria artelor plastice în România*, Tome II^e, *Arta în Țara Românească de la începutul secolului al XVII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea*, *Pictura*, p. 59–76; V. DRĂGUȚ, *Arta brâncovenească*, București, 1971.

³⁸ I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'Église « Doamnei » (de la princesse) à Bucarest. Les peintures murales*, în *Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice (BCMI)*, XXXVI (1943), p. 8 et 11; T. VOINESCU, *Modele tradiționale și observații realiste în pictura muntească în veacul al XVIII-lea. Caietul de modele al lui Radu Zugrav*, în SCIA, seria artă plastică, XIV, 1967, 1, p. 52–69; CORNELIA PILLAT, *Tradiție și inovație în arta Țării Românești din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Biserica Crețulescu din satul Rebegești*, în SCIA, V, 1958, 2, p. 51–72; idem, *Pictura din interiorul bisericii Crețulescu din București*, în SCIA, seria artă plastică, XIV, 1967, 2, p. 209–226.

³⁹ En 1681, l'artisan transylvain C.V. avait orné une reliure donnée par le voivode Șerban Cantacuzino au monastère Cotroceni de 26 scènes de l'Apocalypse, respectant l'iconographie occidentale et introduisant par cette voie, en Valachie aussi, la vision occidentale du thème (Voir: Corina Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în țările române*, București, 1968, p. 29 et fig. 238).

⁴⁰ Le premier prince phanariote, Nicolae Alexandru Mavrocordat, ainsi que son fils Constantin, ont fait de leur mieux pour continuer l'œuvre culturelle de leurs devanciers, les princes autochtones, et pour s'intégrer dans la vie des pays qu'ils gouvernaient, se faisant même passer pour descendants de Alexandru cel Bun, comme cherche à le démontrer leur chroniqueur, RADU POPESCU. Nicolae Mavrocordat était lui-même auteur de plusieurs écrits de philosophie, sur les dettes morales – *Despre datorii* –, sur le tabac

Despre tutun –, et avait traduit du latin *De theatrum politicum*, s'avérant un érudit doublé d'un moraliste qui « cherchait dans le cours des événements passés des châtements mérités par les fautes commises ou une récompense divine couronnant les vies droites et édifiantes » (Voir: N. IORGA, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea (1688–1821)*, Tome I^{er} (édition parue par les soins de BARBU THEODORESCU), București, 1969, p. 47–48). Entre les murs richement décorés du

monastère Văcărești, Nicolae Mavrocordat avait collectionné avec passion des manuscrits inestimables et des éditions rares, hérités en partie des bibliothèques des Brancovan et des Cantacuzène disparus, en partie achetés contre de lourdes sommes d'argent dans les centres culturels du monde entier (Voir: N. IORGA, *Vechile biblioteci mănăstirești*, în *Floarea darurilor*, I, 1907, n^o 2; idem, *Știri nouă despre biblioteca Mavrocordatilor în timpul lui Constantin vodă Mavrocordat*, *Academia Română, Memoriile Secțiunii Istorice*, III^e série, tome IV, mém. 2; V. Mihordea, *Biblioteca domnească a Mavrocordatilor*, *Academia Română, Memoriile Secțiunii Istorice*, III^e série, tome XX, mém. 16).

⁴¹ «... comme il y avait en ce temps des guerres entre les empires et des soulèvements dans le pays, il arriva que les armées impériales allemandes le prissent avec toute la maison de sa grandeur et le portassent en Transylvanie où il fut gardé jusqu'à ce que la paix fut conclue, puis avec l'aide de la Sainte Trinité il fut libéré et, avec tous les honneurs, il traversa ce pays et arriva en paix et en honneur à la sérénissime maison de sa grandeur » (voir ALEXANDRU ELIAN, HARALAMBIE CHIRCĂ, OLIMPIA DIACONESCU, *Inscripțiile medievale ale României. Orașul București*, Tome I^{er}, București, p. 434–435).

⁴² CORNELIA PILLAT, *L'Église Crețulescu*, București, 1969.

⁴³ Les anciens fondateurs et donateurs de l'église Saint-Nicolas de Scheii Brașovului furent les voivodes roumains: Vlad Călugărul (1482–1495), Neagoe Basarab (1512–1521), Petru Cercel (1583–1585), Aron Vodă de Moldavie (1592–1597) et Mihai Viteazul (Michel le Brave, 1593–1601) (Voir: C. M. MUȘLEA, *Biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului*, București, 1967); RADU TEMPEA, *Istoria Sfintei Biserici a Scheilor Brașovului*, București, «Bucarest», 1969, édition parue par les soins de Octavian Schiau et Livia Bot).

⁴⁴ N. IORGA, *Istoria bisericii românești și a creștinismului religios a românilor*, Tome II^e, Vălenii-de-Munte, 1909, p. 108–112.

⁴⁵ C. BĂLAN, *Activitatea din centrele de meșteri zugrav din Oltenia în secolul al XVIII-lea (en manuscrit)*.

⁴⁶ N. STOICESCU, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România*, I, Țara Românească, Tome II^e, Craiova, 1970, p. 539–540.

⁴⁷ Après la paix de Passarowitz et la capitulation de Belgrade, les Turcs avaient cédé aux Autrichiens le Banat, l'Olténie et Belgrade avec une portion de la Serbie, régions qui restèrent occupées jusqu'au traité de Belgrade (1739) (voir: ȘERBAN PAPACOSTEA, *Oltenia sub stăpânirea austriacă, 1718–1739*, București, 1971).

⁴⁸ N. STOICESCU, *op. cit.*, p. 541–542.

⁴⁰ N. IORGA, *Scriptori de boieri și negustori olteni și munteni*, Bucarest, 1906, p. LIII-LVI.

⁵⁰ N. STOICESCU, *op. cit.*, p. 512-513.

⁵¹ *Ibidem*, p. 131.

⁵² G. MILLET, *Monuments de l'Athos. Les Peintures*, Paris, pl. 206-209.

⁵³ M. DIDERON, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, MDCCCXLV, p. 237-260.

⁵⁴ M. CHATZIDAKIS, *Considérations sur la peinture postbyzantine en Grèce*, in *I^{er} Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes*, Sofia, 1966, p. 7-19.

⁵⁵ Malgré que la peinture soit très détériorée et les inscriptions effacées, on a pu établir la succession des scènes de l'Apocalypse peintes au monastère Văcărești: *I^{er} rg., du haut, de gauche à droite*: Le Puits de l'abîme; (IX, 1-10) La distribution des trompettes (VIII, 1-13) Les Quatre anges et les quatre vents. Les serveurs de Dieu sont marqués de son sceau. (VII, 1-8); Le Fils de l'homme apparaît à Jean (I, 12-18); Le Trône de Dieu et l'agneau (IV, 1-10); Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse (VI, 1-18); Le tremblement de terre (VI, 12-17); *II^e rg., de gauche à droite*: Les Anges de l'Euphrate et les Cavaliers (IX, 13-21); L'Ange de feu (X, 1-11); Jean mesure le temple et les deux témoins (XI, 1-18); La Femme et la bête (XII, 1-17); La Bête qui monte de la mer (XIII, 1-18); L'Agneau sur la Montagne de Sion, la chute de Babylone (XIII, 1-13); La Moisson et la vendange (XIV, 14-20); Les Sept coupes de la colère de Dieu (XV, 1-8); *III^e rg., de gauche à droite*: Les sept coupes de la colère de Dieu (XVI, 1-8); La Chute de Babylone (XVI, 10-21); L'Ange montre à Jean la grande prostituée (dans la partie droite de cette scène la peinture est détruite) (XVII, 1-18); scène avec la peinture détruite; Victoire de la parole de Dieu (XIX, 11-21); La Jérusalem céleste (XXI, 1-27); Satan jeté à l'abîme et lié pour mille ans (XX, 1-3).

⁵⁶ Les inscriptions de l'église Cretzulescu sont en partie effacées. *I^{er} rg., de gauche à droite*: scène portant l'inscription: « Moi Jean j'entendis une voix forte, comme le son d'une trompette, qui disait: Je suis le premier et le dernier, écris donc les choses que tu as vues » (I, 9-10); le second tableau à pour inscription: « Je me retournai pour connaître quelle était la voix qui me parlait et je vis sept chandeliers d'or et au milieu des sept chandeliers, quelqu'un qui ressemblait au Fils de l'homme (...) ses cheveux étaient blancs comme de la laine. Il avait dans sa main droite sept étoiles. De sa bouche sortait une épée aiguë, à deux tranchants » (I, 12-18); suivent ensuite: Les Âmes des martyrs (V, 9-11); La Louange de Dieu par ses élus (VII, 9-17); Les Quatre cavaliers (VI, 1-8); Les Anges de l'Euphrate et les cavaliers (IX, 13-21); Les Quatre anges et les quatre vents, Les Serveurs de Dieu sont marqués du sceau (VII, 1-8); *II^e rg., de gauche à droite*:

Distribution des trompettes et les quatre premiers fléaux (VIII, 1-13); Le Puits de l'abîme (IX, 1-10); L'Ange de feu (X, 1-11); Jean mesure le temple et les deux témoins (XI, 1-18); La Femme et la bête (XII, 1-17); La Bête qui monte de la mer et la bête qui monte de la terre (XIII, 1-18).

⁵⁷ Distribution des scènes à l'église Saint-Nicolas de Scheii Brașovului: à gauche de la porte d'entrée au pronaos, sur le premier rang: « Révélation de Jésus-Christ que Dieu lui a donnée pour montrer à ses serveurs » (I, 1); demi-calotte de nord, à l'ouest: « Je vis un autre ange puissant, qui descendait du ciel » (X, 1-11); à l'est: « Écris à l'ange de l'Église d'Ephèse: Voici ce que dit celui qui tient les sept étoiles dans sa main droite, celui qui marche au milieu des sept chandeliers d'or » (II, 1); succession des scènes sur la moitié est de la voûte en berceau, du nord au sud: « Puis je vis dans la main droite de celui qui était assis sur le trône un livre écrit en dedans et en dehors, scellé de sept sceaux » (V, 1); Écris à l'ange de l'Église de Sardes (III, 1); « Et je vis les sept anges qui se tiennent devant Dieu et sept trompettes leur furent données » (VIII, 2); « Le cinquième ange sonna de la trompette. Et je vis une étoile qui était tombée » (IX, 1-10); succession des scènes sur la moitié ouest de la voûte en berceau, du nord au sud: scène détruite; « On me donna un roseau » (XI, 1); Les Quatre anges et les quatre vents, Les Serveurs de Dieu sont marqués du sceau (VII, 1-18); Les Anges de l'Euphrate et les cavaliers (IX, 13-21); à l'est la peinture de la demi-calotte de sud est détruite; à l'ouest: « Un grand signe apparut dans le ciel: une femme enveloppée du soleil » (XII, 1-17).

⁵⁸ JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁹ Dans l'église Buna Vestire de Rimnicu Vilcea les scènes peintes sur le premier registre, au-dessus des arcades, se succèdent du sud à l'ouest et au nord, portant les inscriptions suivantes: « L'envoi de son ange, à son serviteur Jean, lequel a attesté la parole de Dieu » (I, 1); « Voici ce que dit celui qui tient les sept étoiles dans sa main droite, celui qui marche au milieu des sept chandeliers d'or » (II, 1); « Je connais tes œuvres. Je sais que tu passes pour être vivant et que tu es mort » (III, 1); « La première voix que j'avais entendue, comme le son d'une trompette, et qui me parlait, dit: Monte ici » (IV, 1); « Puis je vis dans la main droite de celui qui était assis sur le trône » (V, 1) « J'entendis l'un des quatre animaux qui disait comme d'une voix de tonnerre: viens. Je regardai, et voici, parut un cheval blanc. Celui qui le montait avait un arc... » (VI, 1); « Après cela je vis quatre anges debout aux quatre coins de la terre; ils retenaient les quatre vents de la terre » (VII, 1); « Et je vis les sept anges qui se tiennent devant Dieu et sept trompettes leur furent données » (VIII, 1); « ... et elle ouvrit

le puits de l'abîme. Et il monta du puits une fumée... » (IX, 1). « Je vis un autre ange puissant, qui descendait du ciel, enveloppé d'une nuée; au-dessus de sa tête était l'arc-en-ciel... » (X, 1); « on me donna un roseau semblable à une verge, en disant: Lève-toi et mesure le temple de Dieu (XI, 1); Un grand signe parut dans le ciel: une femme enveloppée du soleil, la lune sous ses pieds » (XII, 1).

⁶⁰ Dans la chapelle de l'évêché de Rimnicul-Vilcea les scènes représentant les chapitres I–VI ont été peintes sur la demi-calotte sud, les chapitres V–VI sur le tympan ouest et les chapitres VII–IX sur la demi-calotte nord. Les inscriptions sont presque les mêmes qu'à l'église Buna Vestire.

⁶¹ À l'église de Călimănești les scènes qui représentent les neuf premiers chapitres ont été peintes sur trois registres, de haut en bas, à droite de la porte d'entrée au pronaos, et les neuf autres ont été reparties de la même manière, à gauche de la porte. La plupart des inscriptions ont pu être lues: « Je suis Alpha et Omega, le premier et le dernier » (I, 17–18); « Écris à l'ange de l'Église d'Éphèse: Voici ce que dit celui qui tient dans sa main les sept étoiles » (II, 1); « Je connais tes œuvres. Je sais que tu passes pour être vivant, et que tu es mort » (III, 1); « Après cela je regardai, et voici, une porte était ouverte dans le ciel » (IV, 1); « Puis je vis dans la main droite de celui qui était assis sur le trône un livre » (V, 1); « Je regardai, quand l'agneau ouvrit un des sept sceaux » (VI, 1); « Après cela je vis quatre anges » (VII, 1); « Et je vis les sept anges » (VIII, 2); « Je vis qui descendait » (X, 1); « On me donna un roseau semblable à une verge » (XI, 1); « Un grand signe parut dans le ciel: une femme enveloppée du soleil, la lune sous ses pieds » (XII, 1); « Puis je vis monter de la mer une bête qui avait sept têtes » (XIII, 1); « Je regardai, et voici, l'agneau se tenait sur la montagne de Sion » (XIV, 1); « Puis je vis dans le ciel un autre signe, grand et admirable: sept anges qui tenaient sept fléaux » (XV, 1); Les scènes 16, 17 et 18 ont les inscriptions effacées.

⁶² À l'église de Preajba, les scènes se succèdent de droite à gauche sur deux registres superposés et les inscriptions sont en grande partie illisibles; I^{er} rg.: Révélation de Jean (I, 9–10); Le Fils de l'homme apparaît à Jean (I, 12–18); Jean mesure le temple (XI, 1–8); L'Ange de feu (X, 1–11); II^e rg.: « Je regardai, et voici, (...) se tenait sur la montagne de Sion disant: Elle est tombée, elle est tombée Babylone la grande » (XVIII, 2); (cependant l'image correspond au XVI^e chapitre 1–17); « Et la terre fut moissonnée » (XIV, 14–20); « Un grand signe parut dans le ciel: une femme enveloppée du soleil, la lune » (XII, 1–11); « Et j'entendis une voix forte qui venait du temple »

(XVI, 1), mais l'image correspond au XVIII^e chapitre, 1–18.

⁶³ On sait que certaines miniatures des quatre évangiles, de tradition byzantine, présentent Jean dans une grotte de l'île Patmos. Assis devant un pupitre, la tête levée vers le ciel où figure soit l'apparition divine, soit la main de Dieu, soit un faisceau de rayons; celui-ci est en train de dicter à son apôtre Prohor ce que lui transmet la voix céleste (voir JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 48). Dans l'évangélaire slave-grec du monastère Neamtz, aux illustrations exécutées en 1429 par Gavriil Uric – manuscrit conservé dans la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford – Jean, vieillard, est assis sur un siège devant un pupitre, la tête levée vers la voix qui vient d'en haut. (Voir V. VÂTĂȘIANU, *Istoria artei feudale în țările române*, tome I^{er}, 1959, fig. 436, p. 466; SORIN ULEA, *Gavriil Uric primul artist român cunoscut*, in SCIA, XI, 1964, 2, p. 235–236). Le moment de l'inspiration de Jean, imaginé vieux et dictant à Prohor, figure aussi dans la miniature du tétraévangélaire commandé par Étienne le Grand en 1493 à Teodor Mărișescu qui se trouve actuellement à la Bibliothèque Nationale de Munich, ainsi que dans le tétraévangélaire de l'église Saint-Georges de Hirlău, commandé toujours par Étienne le Grand, en 1504, et conservé au Musée d'État de Cetinje. (Voir V. VÂTĂȘIANU, *op. cit.*, p. 907 et 910, fig. 860 et 869). Tous les enlumineurs médiévaux occidentaux ont d'abord représenté l'apôtre Jean dans l'île Patmos ayant la révélation de l'ange pendant son sommeil. Voir R. PLANCHENAU, *op. cit.*, pl. I. Sur la page de titre, par laquelle commence l'Apocalypse de Dürer, Jean est représenté dans la fleur de l'âge, qui écrit inspiré par la Vierge portant Jésus sur ses bras, apparition astrale s'appuyant sur le croissant de la lune (Voir H. WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 40). Cette scène préliminaire du cycle du maître J.F. montre Jean jeune, se préparant à écrire, la tête levée vers Jésus entouré de têtes d'anges, tout comme dans la scène de la Résurrection telle qu'elle fut imaginée par les Occidentaux (Voir H. BRUNET-DINARD, *op. cit.*, p. 314, fig. 8).

⁶⁴ GABRIEL MILLET, *op. cit.*, p. 206₁₃

⁶⁵ Dans *Die Apokalypse des hl. Johannes*, tome II^e, fig. 64, Jean, vieillard, la tête appuyée sur sa main, est étendu au bord de la mer, dans l'île de Patmos. Au fond, à gauche, on voit une église fortifiée. Cité par JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 45 et pl. XII, fig. 2.

⁶⁶ JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁷ A. Grabar, *La Représentation de l'intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge*, in *L'Art de la fin de l'Antiquité au Moyen Âge*, Paris, 1968, p. 51–68.

⁶⁸ Voir: *Die Apokalypse des hl. Johannes*, in JULIETTE RENAUD, *op. cit.*, pl. XII, fig. 2; R. PLAN-

CHENAULT, *op. cit.*, p. 3; *Textus Biblie. Hoc in opere hec insunt. Concordantie tom ex veteri et novo testamento: sacrisque canonibus ex viginti libri Josephi de antiquitatibus et bello Judaico excerpte Additiones in marginibus varietatis diversorum textuum. Summaria pulchra ad singula opposita capita...* / Lugundi; per JOHANNES CRESPIN /, 1529, CXCI.

⁶⁹ Dans la scène représentant l'Apparition apocalyptique du Fils de l'homme peinte à Cretzulescu, l'apôtre Jean se tient agenouillé de même que dans le tableau précédent, et contemple l'apparition, tandis qu'à Preajba il est assis devant le pupitre et se prépare à écrire dans le livre qui lui a été remis par l'ange.

⁷⁰ JULIETTE RENAULT, *op. cit.*, p. 45.

⁷¹ Le Message pour les sept Églises de l'Asie a été évoqué seulement dans les cycles très détaillés, ces Églises étant suggérées tantôt par sept arcades, tantôt par sept étoiles (Voir L. RÉAU, *op. cit.*, p. 685). Sur la broderie d'Angers il y a sept silhouettes d'églises, chacune avec son ange (Voir R. PLANCHENAU, *op. cit.*, pl. 2).

⁷² C'est ainsi que dans les deux églises de Rimnicul-Vilcea, les personnages de la scène respective, sont sur le point de tomber, évoquant certaines attitudes des apôtres dans la scène de la Transfiguration. À Călimănești, n'importe quelle représentation de la Dormition de la Vierge ou de Saint Ephrem, par exemple, a pu servir de modèle pour l'empereur gisant sur un cata-

phalque, tandis que le groupe des autres personnages a été sans doute inspiré par le groupe des apôtres dans les scènes de miracles ou dans celle de l'Entrée à Jérusalem.

⁷³ G. MILLET, *op. cit.*, p. 206.

⁷⁴ Par exemple la gravure respective de *Das ist die ganze heilige Schrift Teutsch. Doct. Mart. Luth...* Mit sonder fleiss corrigiert. Mit nützlichen Summarien durch Petrum Patientim... Auch mit schönen Figuren geziert. Franckfort am Mayn, 1585.

⁷⁵ La scène ne figure ni dans le cycle de Cretzulescu ni dans celui de Scheii Braşovului ou de Preajba.

⁷⁶ À l'église Buna Vestire, Dieu apparaît dans une tour.

⁷⁷ « Puis je vis dans la main droite de celui qui était assis un livre ».

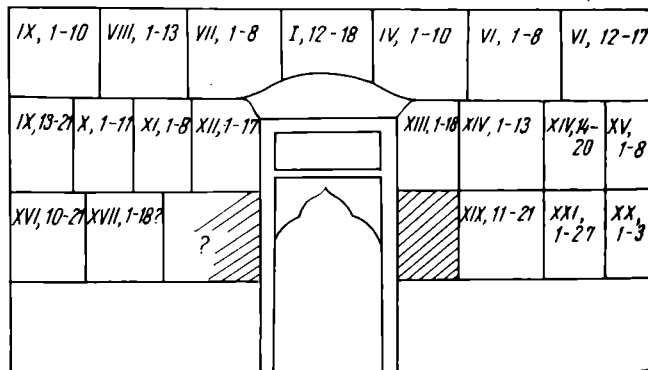
⁷⁸ *Textus Biblie...*, CXCI; R. PLANCHENAU, *op. cit.*, p. 15, et 17.

⁷⁹ G. MILLET, *op. cit.*, p. 209.

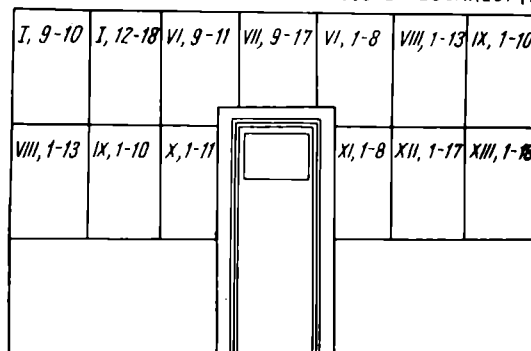
⁸⁰ PAUL CORNEA, *Originile romantismului românesc*, Bucarest, 1972.

⁸¹ Sur son domaine de Preajba, Hagi Stan Hianu avait fondé une école pour les enfants des villageois qui fut plus tard subventionnée par les voïvodes Mihail Suţu et Alexandru Ipsilanti (Voir V. A. URECHIA, *Istoria Românilor*, tome I^{er}, p. 391).

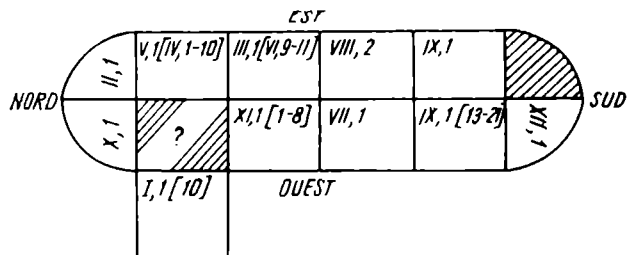
*SCHEMAS DES RÉPARTITIONS DES SCÈNES DU CYCLE DE L'APOCALYPSE
LE PORCHE DE L'ÉGLISE DU MONASTÈRE DE VĂCĂREȘTI(EST)*



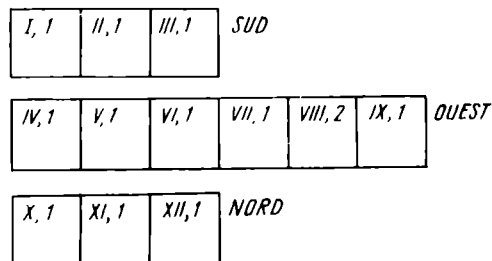
LE PORCHE DE L'ÉGLISE DE CREȚOULESCU DE BUCAREST (EST)



*LE VOÛTE EN BERCEAU DU PRONAOS DE LA CHAPELLE
NORD DE L'ÉGLISE SAINT NICOLAS DE SCHEI-BRAȘOVULUI*



LE PORCHE DE L'ÉGLISE DE L'ANNONCIATION DE RÎMNICU-VÎLCEA

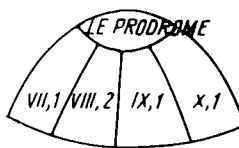
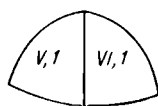
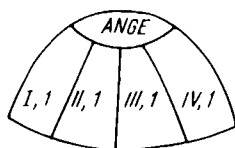


LE PRONAOS DE L'ÉVÊCHÉ DE RÎMNICU-VÎLCEA

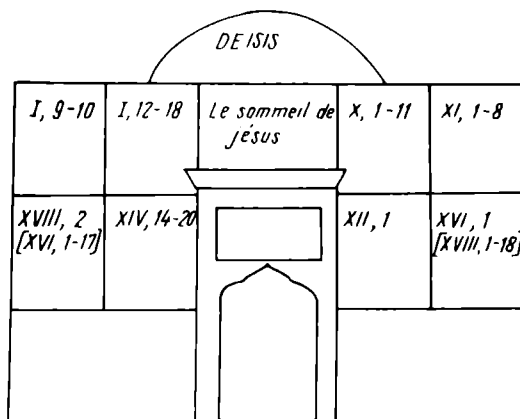
DEMI CALOTTE SUD

TYMPAN OUEST

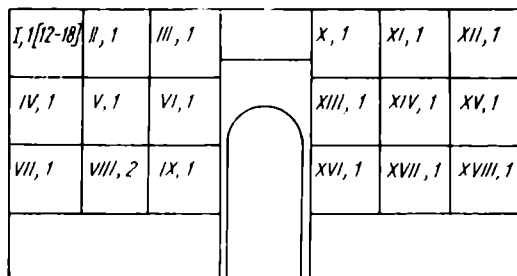
DEMI CALOTTE NORD



LE PORCHE DE L'ÉGLISE DE PREAJBA



LE PORCHE DE L'ÉGLISE LES SAINTS VOIVODES DE CĂLIMĂNEȘTI (EST)



Văcărești	Cretzulesco	Scheii-Brașovului	L'église de l'Annonciation Rm.-Vilcii	Chapelle de l'évêché de Rm. Vilcii	Preajba	L'église des Saints Voïvodes de Călimănești
I, 12-18	I, 9-10 I, 12-18	I, 1 /I, 10*/ II, 1 /I, 12-18/ III, 1 /VI, 9-11/ V, 1 /IV, 1-10/	I, 1 II, 1 /I, 12-18/ III, 1 IV, 1 V, 1 VI, 1-8	I, 1 II, 1 /I, 12-18/ III, 1 IV, 1 V, 1 VI, 1-8	I, 9-10 I, 12-18	I, 1 II, 1 /I, 12-18/ III, 1 IV, 1 V, 1 VI, 1-8
IV, 1-10						
VI, 1-8	VI, 1-8		VI, 1-8	VI, 1-8		VI, 1-8
VI, 9-11	VI, 9-11					
VI, 12-17						
VII, 1-8	VII, 1-8	VII, 1 /I-18/	VII, 1	VII, 1		VII, 1
	VII, 9-17					
VIII, 1-13	VIII, 1-13	VIII, 2	VIII, 2	VIII, 2		VIII, 2
IX, 1-10	IX, 1-10	IX, 1	IX, 1	IX, 1		IX, 1
IX, 13-21	IX, 13-21	IX, 1 /13-21/				
X, 1-11	X, 1-11	X, 1	X, 1	X, 1	X, 1-11	X, 1
XI, 1-8	XI, 1-8	XI, 1	XI, 1	XI, 1	XI, 1-8	XI, 1
XII, 1-17	XII, 1-17	XII, 1	XII, 1	XII, 1	XII, 1	XII, 1
XIII, 1-18	XIII, 1-18					XIII, 1
XIV, 1-13						XIV, 1
XIV, 14-20					XIV, 14-20	
XV, 1-8						XV, 1
XVI, 1-8						XVI, 1
XVI, 10-21					XVI, 1 /XVIII, 1-18/	
XVII, 1-18 ?						XVII, 1
					XVIII, 2 /XVI, 1-17/	XVIII, 1
XIX, 11-21						
XXI, 1-27						
XX, 1-3						

The destiny of popular art as well as of popular culture in its whole, there where it still holds out at this end of the 20th century, is one of the main concerns of contemporary world and spirituality. Special problems appear with more and more precision, in which the centre of the attention consists not in "saving" the popular art, but in its integration in the context of modern life. The entire present discussion of the so-called "reconsideration" of folklore and of popular art, all the fiery taking up of positions have in fact their starting point in the evident expansion of the folkloric phenomenon and in the successive transfiguration of different themes of the plastic popular art and of the folklore within the culture called "major" or "professional". We must not forget that in historical perspective the evolution of art in the three first quarters of the 20th century will be undoubtedly marked by the impetuous irruption of popular arts too, at the beginning under the forms of extra-European exotism, later on by the imposing of autochthonous folklore sources. The discovery of the negro sculpture, of the fabulous Polynesian hue, of the pre-Columbian artistic cultures have fascinated the artistic knowledge at the end of the 19th century and at the beginning of the 20th and then, about the middle of our century, especially at present the African, Asiatic, Latino-American artistic valencies are fecundating the very creation of those continents, giving them powerful particular notes in the ensemble of universal art. The turning back, in a new manner, to its own sources of art manifested in the European frame too, the connection with the historical tradition of popular art putting an undubitable stamp on a part of the numerous present orientations. For Romanian modern and contemporary art such stamp is particularly strong. This phenomenon is not specific only for the plastic arts, but also for music and dancing, the so-called "pop" trends illustrating just this

NEW TRENDS IN THE WOODEN AND STONE POPULAR SCULPTURE OF CENTRAL MOLDAVIA

Paul Petrescu

recent evolution, with inherent shiftings of senses and forms of course. Certainly we cannot superpose exactly the phenomena from all the regions of the Globe, as history itself is different, the same as social-economic conditions are different, but it seems to us that the sense of the evolutive process is the same in its fundamental lines: a turning back towards the sources of popular life and at the same time a penetration of the values of this life into the contemporary art world. But it does not mean ensuring the continuation of phenomena doomed to disappear as a consequence of their obsolete objective-social function, nor copying them slavishly either launching them purely and simply into the modern life course. In other words the discussion does not go about a faithful reconstitution, of an archaeological type, but on the ambivalence of the phenomenon, on a circulation in both senses, giving an essentially dynamic character to the ample, complex process of transformation.

Such transformation is also evident in Romania and refers to the totality of plastic popular arts. Popular architecture changes primarily as a consequence of the passing from wooden architecture, of a millenary past, to brick and stone architecture; the popular costume is transform-

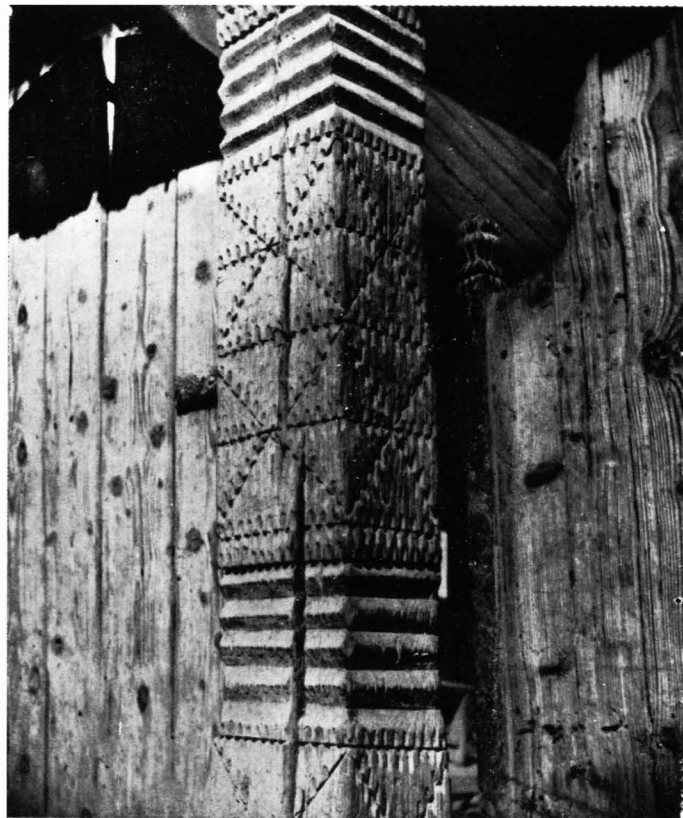


Fig. 1. — Old wooden gate adorned with geometrical notches — Berzunț village (Photo Paul Petrescu)



Fig. 2. — Heraldic Eagle on wooden gate — Cașin valley (Photo Paul Petrescu)

ed, by generally leaving the traditional white with embroidered or woven appliances national costume, while urban clothing of an international character is adopted; the production of traditional centres of ceramics is diminishing and even the number of such centres is decreasing; trades are disappearing in turns, by becoming out of use or because of the strong competition of industrial production. In the main, there, in the massive industrial production one finds the explanation of the mentioned transformations. Industrialization and urbanization, corollary of this giant eminently modern process, are the two levers of the profound changes of social order. We must not forget, for Romania, that while in 1970 about 55% of the population was living in the

rural medium, in 1990 the rural population will represent but 15–20%. There is the direction and rhythm of modifications in a country engaged at present in one of the most active processes of industrialization, at a yearly rhythm of 15%, one of the highest over the world.

In the classical studies of popular art as well as in most of ethnographical ones, the transformations and new elements of the popular plastic creation were too seldom under the attention of the researchers who were attracted rather by the archaic aspects of the popular culture in general. There is nothing unnatural in this, but in the last time it seems to us that the interest of studying the traditional elements correlated with the new ones enriches with new senses, tackled

Fig. 3. — Solar symbols and fish image on a gate from 1930 — Helegiu village (Photo Paul Petrescu)

from different angles than those of the traditional ethnography, that are those of the sociology of taste, of the aesthetic opinion currents. A very few of such studies were made in our country, among which a remarkable one can be mentioned *. Such a tackling implies of course a new methodology too, but the new plastic popular creation can also be studied from the known positions of popular art history. It is what we are trying to do in these pages, referring only to a single one of the so manifold fields of the Romanian popular art, that is the wooden and stone popular sculpture, as it could recently be registered in the field (1972) in one of the least investigated ethnographic areas of central Moldavia.

More precisely, we are referring to the Bacău county, a region of notable area, lying on both banks of the river Siret, propped towards West on the mountainous range of the Eastern Carpathians. Out of a poor zone, lacking industry, having in the past a single town, it turned in the last quarter of a century into a strongly industrialized region, where appeared one of the biggest and most modern petrochemical platforms of the country and where four new urban centres developed, one of them, the town of Gheorghe Gheorghiu-Dej being created out of nothing and reaching at present a population of 40 000 inhabitants. Obviously impressive changes occurred in such a region in the way of life of the inhabitants, drawing the disappearance of traditional art and popular architecture aspects, but also the appearance of new ones, sometimes unexpected in the perspective

* Ioana Nicolau, *Cîteva observații asupra gustului. O anchetă în satul Viștea*, in *Arta*, 1972, no. 12, p. 13.

Fig. 4. — Hand, solar rosette and anthropomorphic Sun on the same gate — Helegiu village (Photo Paul Petrescu)





Fig. 5. — New gate pillar with the images of a fir-tree and of a bear — Berunț village (Photo Paul Petrescu)

of the understanding of the traditional popular art, which seems to us as extremely significant for the understanding of the new problems arisen by the dynamics of the contemporary Romanian popular plastic creation.

Wooden sculpture. Alike many other afforested regions of Romania we also find ourselves in central Moldavia in front of a special skill and understanding in wooden work by people living in the middle or in the surroundings of huge forest of yore, quite vast even at present. Fir-tree forests in the mountainous parts of the region, like oaken- and beech ones in the Sub-Carpathian depressions and in the hills have been and still are the main source of raw material, plentiful and of good quality, for house building — especially in the past, but for making all sorts of objects too, beginning with furniture until the most various uses. The natives know how to work wood in different technics, they know to apply remarkable artistic qualities and it keeps not only for the old time but and still more, we could say, for the present, because in Bacău region the wooden sculpture art is not only still alive — a formula which could let presume the idea of just a survival, but which is continuously developing in new forms. It puts very interesting problems related to the actuality of this art and to the modalities of popularizing one or other form or ornaments, arising the question of fashion and taste currents in the rural medium. Indeed, in few regions of our country can be found such a powerful contemporary flourishing of wooden art for the most various objects, but above all for big “objects”

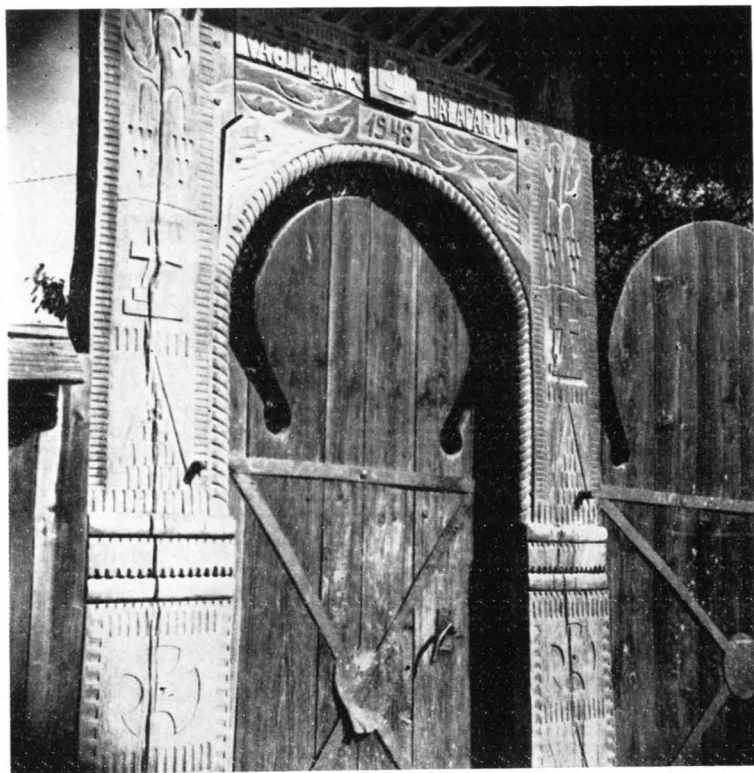


Fig. 6. — Wooden gate from 1948 — Dărmănești village (Photo Paul Petrescu)

Fig. 7. — Wooden gate from 1961 — Berzunț vil-
lage (Photo Paul Petrescu)

belonging to architecture and to what could be named the surrounding art of the Moldavian village, that is those “objects” populating the big space of the streets and yards, some of them being singular appearances in the Romanian popular art, worthy then to be evoked if only summarily in the present lines.

A simple look along the streets of many central Moldavian villages suffices to notice that the people of the place know how to work wonderfully big objects as houses, stables, sheds, gates, wells and know especially how to compose them in vast architectural ensembles of an undeniable harmony. Many times, walking through Central Moldavia villages, I was delighted looking at the well proportioned volumes of the roofs of different constructions, linked with one another in an ordered succession, creating lighted planes and shady depths in a rhythm showing the quietness and calm, the measure and well-balanced force, characteristic features of the Romanian popular art and more broadly of the Romanian peasant spirit. In so many villages on the valleys of the rivers Cașin, Oituz, Trotuș as well as in those below the peaks of Berzunț and Petricica, the streets are going along like a stringing alternating with the vertical accents of the gates and with the horizontal long stripes of the fences immediately supported by the volumes of the houses withdrawn in the space of the yard. Many of these big objects are bearing also the signs of a still more finical inclination to adornment, which can be observed when stopping more attentively, and are following the admiration given by the composition of wooden volumes.

After this longer stopping occasioned by architecture as a whole we enter the

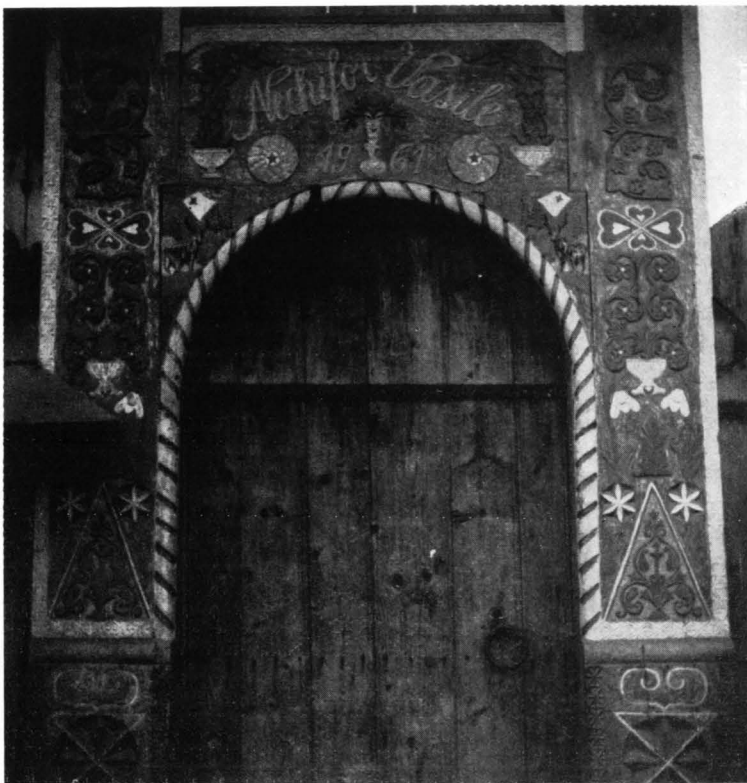


Fig. 8. — New wooden gate with geometrical
adornment — Berzunț village (Photo Paul Petrescu)



Fig. 9. — Small wooden gate — Cașin valley (Photo Paul Petrescu)

beloved and so specific of the Romanian popular art, that of wooden notches and sculpture. And the most impressive “object” and most important as dimensions at the same time is the Bacău peasant gate, which can in all honour be placed near to the other three famous families of Romanian gates carved in wood from the regions of Gorj, Ciuc and Maramureș. But unlike those zones where the gates form particular vestiges of the past, as in Gorj district where the magnificent old oaken have almost disappeared, in the Bacău county they are in full maturity, we can follow their life by generations. At present is flourishing a well developed one but we can also clearly distinguish the future going to a near end. Just this possibility of discerning the history of the local gates makes a characteristic note of Bacău county. At the same time, alike in the architecture field, one can register in the wooden art of gates the differences from a zone to an other, from a valley to an other. Thus, while in the depression zone of Tazlău and Cașin valleys, the high gates are prevailing, in the Oituz river valley the low ones, without a roof, are the most numerous.

There is a village in this district where the art of gates building and generally the wooden art has not only reached the highest level, but also the number of art works is the greatest. I named the village of Berzunț, a large settlement scattered along many kilometers, in numerous hamlets spread in the valleys of the massive bearing the same name, having as main centre a beautiful church, formerly a monastery. Entering the village the traveller is taken aback when seeing the rows of lofty oaken gates, some of them new still, showing their yellowish-brown-

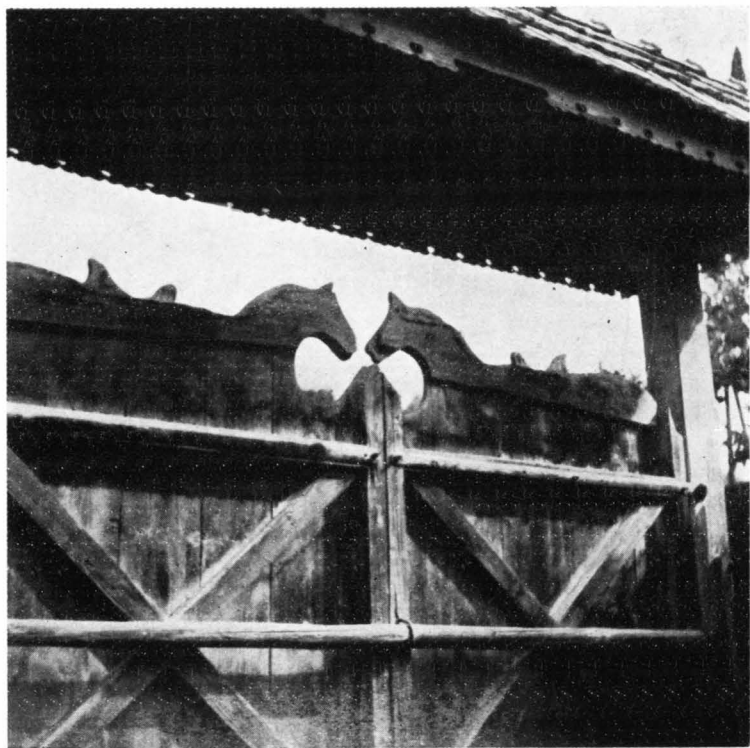


Fig. 10. — Saddled horse image cut on the wings of a gate — Preluci village (Photo Paul Petrescu)

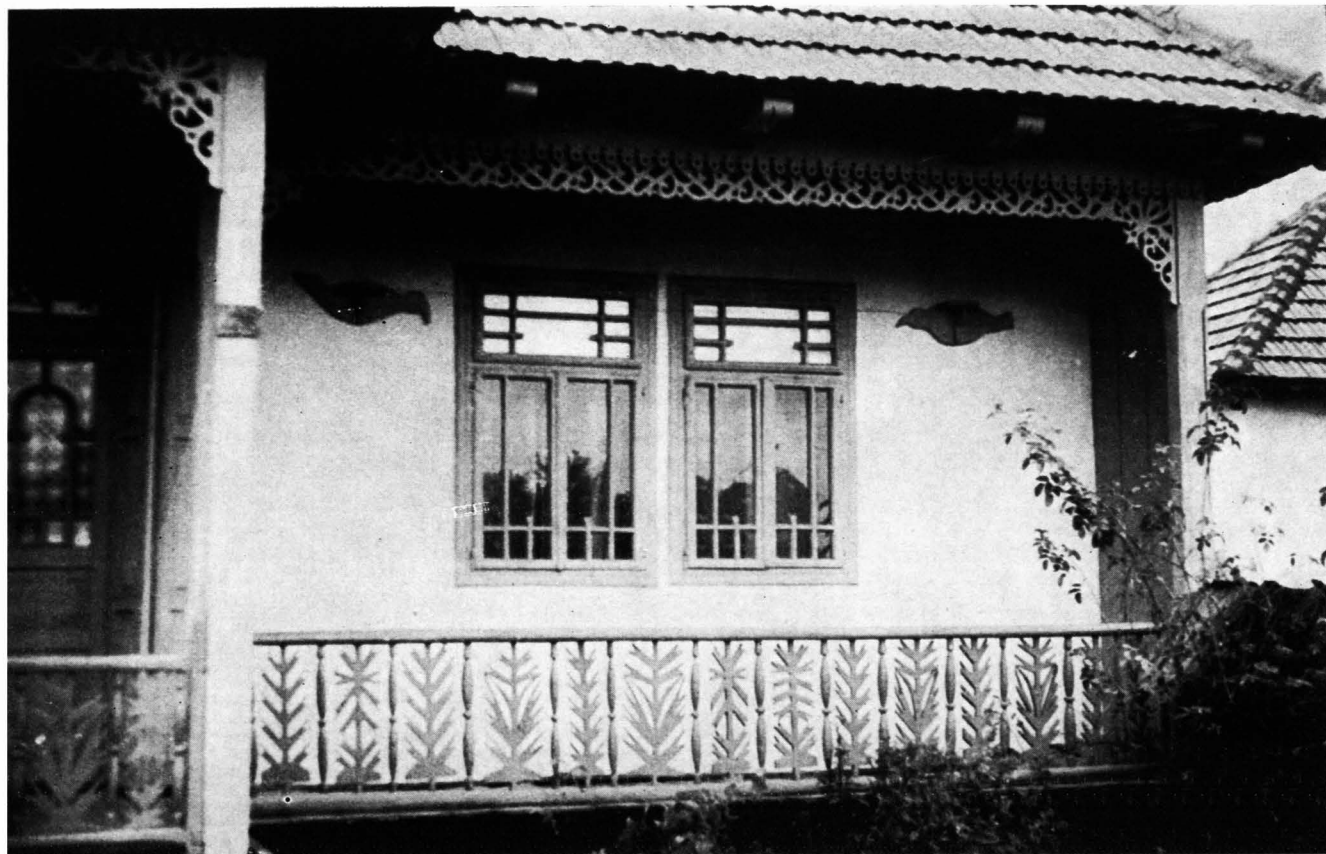


Fig. 11. — Wood carved balustrade — Cașin valley
(Photo Paul Petrescu)

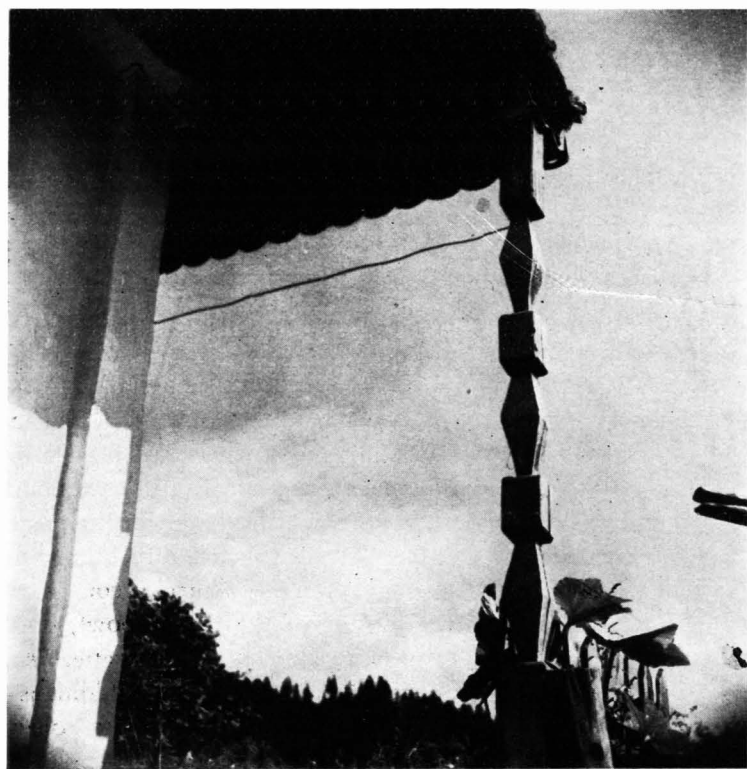


Fig. 12. — Wooden house
pillar — Preluci village
(Photo Paul Petrescu)



Fig. 13. — Wooden casing of a draw well — Brătoia village (Photo Paul Petrescu)

ish wood, covert with finical notches. Every gate consists of three pillars four meters high, out of which a meter is shoved into the ground, joined by a horizontal beam five to six meters long, supporting a roof of four whole hip roofs of shingles. The prospect of Berzunț streets adorned with those big sculptural "objects" reminds the customary one in Maramureș, with the difference that here the houses are not visible near the line of the street as they are there, but are retired towards the back of the yard, looking towards the street by their longer side, that is being parallel to it, and not perpendicular like in Maramureș.

One can easily reconstitute the history of the gates from Berzunț, representative for central Moldavia, as it still exists today all their "generations" which succeeded, it is right, very rapidly in a few decades. It also undoubtedly exists the very ancient generation of low rudimentary gates, of the sort of those found on the entire Romanian territory, that is

two pillars to which a knitted twing hurdle is attached. But our history of Berzunț and implicitly Bacău gates will leave aside this archaic undifferentiated witness and will only dwell on the lofty gates, with technical and artistic individuality, that is on lofty gates. "*The first generation*" is that of simple lofty gates, consisting of three oaken trunks, cut in four edges, joined on the top by an horizontal beam supporting the roof. This is the common structure of Romanian lofty gates and naturally of those from Moldavia including the Berzunț ones. We must say that the history of gate "generations" is founded mainly on the differentiation of the decoration. The *oldest generation* presented itself under the form of oaken trunks lacking almost all decoration, unless we take into consideration certain fashioning of their silhouettes. A *second generation* consists of gates in which there appear in a geometric ornamental context, similar to that of the first generation (X forms and horizontal bracelets), different symbolic motives among which we have noted — on a gate in Helegiu village this time — the circle and the solar rosette, anthropomorphic image of sun, the fish, the hand. The inscriptions containing the name of the owner and the year of building are never failing. The gate in Helegiu is dated 1930. It could lead us to dating the first generation of Bacău lofty gates about 1880. This second generation is richly represented in Cașin valley too, where we have also noted numerous presences of the symbolic images, among which the most frequent is the tree of life in its autochthonous Romanian form, the fir-tree, combined with the motive of the flower bowl, of a long form, and with the solar rosette. The image of the bird appears more seldom, especially as a heraldic eagle with open wings, with powerful beak and claws.

Fig. 14. — Draw well — Berzunț village (Photo Paul Petrescu)

A relatively new constructive element in the Bacău county appears in the second generation of Bacău gates, namely between the nearest two pillars of the gate, forming the little gate for people, a transversal beam placed at the height of a man, limiting more rigorously the entrance for people. Some various ornamental combinations are connected with the introduction of this short beam, as sometimes this beam is completed with buttresses leading to the formation of an archway, while at other times the space above this beam is filled with fretworked boards, giving a new decorative field. The third generation of Bacău gates, dated about the last twenty-five years, represents the richest stage as decoration, the pillars becoming covert on their entire surface with notches forming a sumptuous ornamentation. But the decoration of this third gate generation is differentiated in two big families, one of them of an exclusively geometric style, the other containing the notable appearance of vegetal and animal motives beside the symbolic ones. Naturally we shall also find some gates with transitory decoration we could say, amidst the two big families, where the geometric decoration combines some way or other with the phyto- and zoomorph one. The first family, geometric, is represented by remarkable big and small gates, very beautifully sculptured with a finical decoration of great regularity. We recorded such gates in Berzunț, but in farther villages too, for instance at Dărmănești, where we find one of those currents of fashion we mentioned somewhere above. The carvers and sculptors in wood of Berzunț have asserted themselves during the last three decades as the best known and endowed builders not only of gates but of wells too and, in the last time, of



Fig. 15. — Detail from the same draw well — Berzunț village (Photo Paul Petrescu)



Fig. 16. — Gate with stone pillars — Cașin valley (Photo Paul Petrescu)



Fig. 17. — Gate with ferro-concrete pillars — Berzina valley (Photo Paul Petrescu)

Fig. 18. — Detail from a ferro-concrete pillar — Sănduleni village (Photo Paul Petrescu)

road shelters for the passengers on bus drives; in the west part of Bacău county you can see numerous works of this real school for peasant sculpture, turned to account — it is the truth — by the knowledge and talent of the professional sculptor Huțanu, a teacher at the school for popular art in Bacău, who achieved together with his pupils the wood decoration of numerous commercial units in the town. Maybe the expansion of Berzunț type of gates is also due to the fact that the masters are supplying their customers with the wooden material, as they are living very near the forests and working autonomously, which explains the choice of their clients. The geometric style of the Berzunț gates is rigorous, traced with the square, carved with good chisels, covering the whole surface of the pillars with the classical carving practised some decades ago and also in the art and vocational schools as well as at the classes for manual training in the secondary schools and consisting of triangular carvings inscribed in squares. The big drawings resulted by adjoining hundreds and thousands of such squares, X-es, rhombs, triangles. The small gate is arching in accolades of different openings, in large archways in full centre. As symbolic images we often find the cross and bunch of grapes, traisted geometrically. The wings of the gates are also cut sometimes in vast quasi-circular surfaces and are bound with iron rails, iron being generally an important appendage in the new gates. Roofs are very carefully worked, the big horizontal beam is hidden by roof boarding, with fretted fascia boards and the four whole hips of the shingle roof ending with decorative wooden birds (ciocirlani). The yellow colour of oaken wood signifies the recent construction of those gates. The

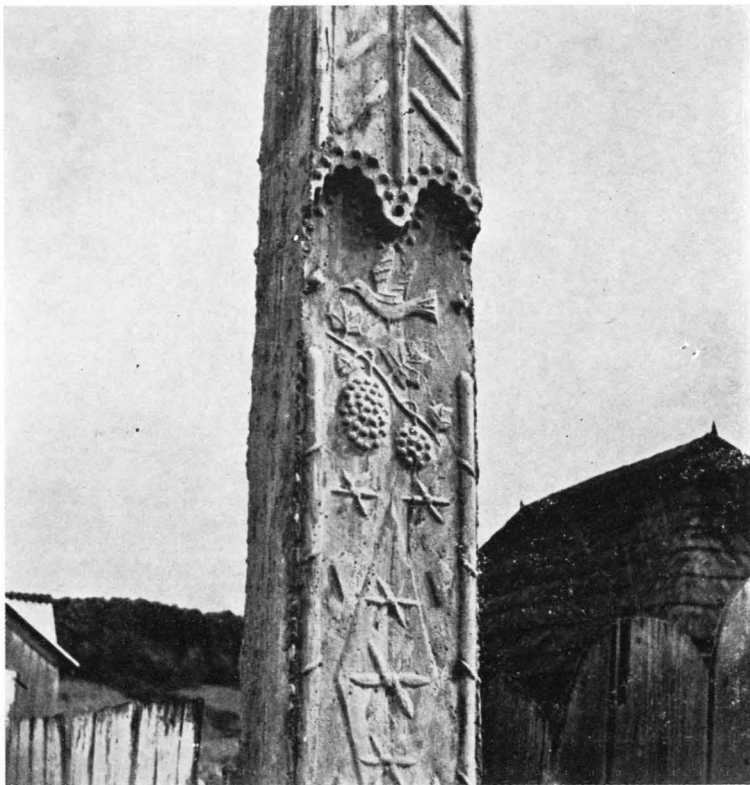


Fig. 19. — Wooden fence with beton foundation and pillars — Sănduleni village (Photo Paul Petrescu)



Fig. 20. — Prefabricated beton wall with « Modern Style » decoration — Cașin valley (Photo Paul Petrescu)

second family is more intricate in decoration, the animal and floral motives adjoining is made in various proportions. The analysis of all these proportions could naturally interest in a study of iconographic analysis and aesthetical preferences or of reasoning the psychology of taste, but here we only confine ourselves to note the very regular presence in the last productions of the Berzunț school of certain figurative motives reproduced almost identically in many exemplaires, showing an obligatory imagistic stereotype for the executant as well as for the beneficiary. The mechanism of these rural fashion propagation, as well as that of stereotypes fixation would constitute an extremely interesting material of concrete study for aestheticians and psycho-sociologists in popular art, with wide echoes and transposable results in the psycho-sociology of artistic taste in modern society. The oak-tree leaf, the fir-tree, the bear, the mountain in the form of a triangle dotted inside, there is an order (from top to bottom, almost irrefragable) of the figurative decoration on the new gates pillars of Berzunț, the whole framed as in a long cartouche enclosed in sculptured triangles, either in a "rope". The solar rosette is not lacking at the base of the cartouche, and above the archway of the small gate the cross is framed in a strange image of the Hebrew seven arms chandelier (the menorah), the cross being the central element.

There is in Berzunț a gate which can be framed neither in the family of "geometrical" gates, nor in that of the "figurative" ones (considered as decoration), making a singular and astonishing exception so much more alluring for the fixation of the problem of motives circular

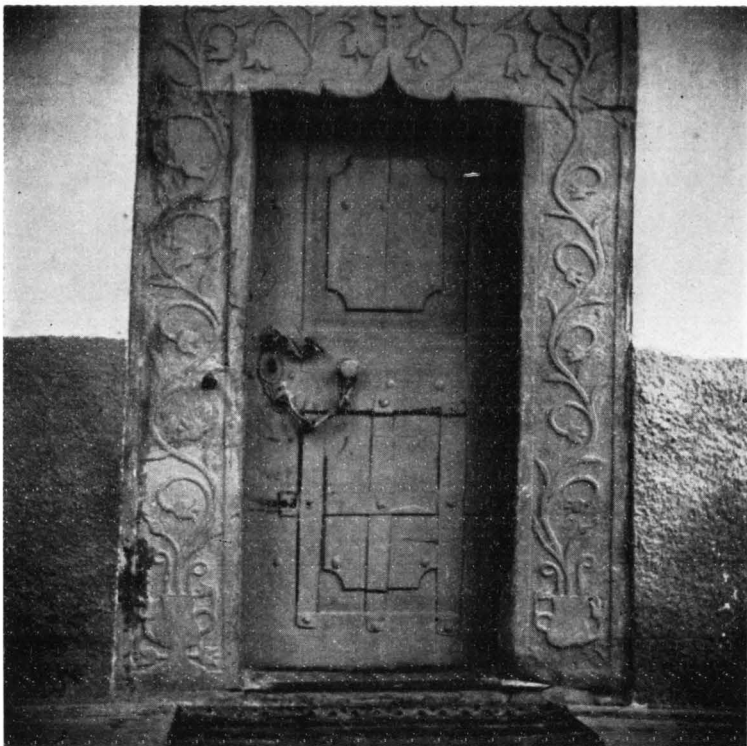


Fig. 21. — The stone frame of the door from the Cașin church — Cașin valley (Photo Paul Petrescu) 5501 Rev. Rom. Ist. Artei f. 155 Gudy

tion and of styles travelling from west to east in wages differing by centuries. It is Nechifor Vasile's gate, worked by himself, a master of great talent and much skill, although learned nowhere as it seems, a gate made in 1961. It could be placed in a sort of peasant baroque, appearing in the second half of the 20th century in far away regions, below Moldavia mountains. Sculptured very carefully in a meplat technique, the gate is covered with vegetal motives sometimes classic-like, some others baroque-like, in a syncretic agglomeration of a great charm by the naïve utilisation of certain famous themes as that of the ancient Kantharos in the vision of the 18th century Europe. I noted on an other occasion the work of this master, illustrating it just by this motive of the Kantharos on another gate pillar, which we do not know where it can be found at present. The way this gate is looking, entirely polychromous, it can make also a *reflex in the peasant world* of the "Nouveau Style" art of about 1900, with classical vegetal motives finely drawn but complicated with volutes. In this decoration of cultivated origin we also find some echoes of the traditional one, linked to ancient myths and faiths, among them the solar rosette, animal horns stylishly rendered, as well as images realistically treated as that of the stag, the whole melted in a vast decorative ensemble which is suited to the most thrilling studies on the relationships between cultivated and popular art, as they are reflecting themselves in a simple village gate of Bacău. This gate would undoubtedly deserve standing in a popular European art museum not only because the mastership it was worked with but also because of the extraordinary interest of the problems it implies, as a true summary of the so varied history of European art.

The zone of expansion of Berzunț gate ends at the mouths of Cașin and Oituz valleys, another powerful forest basin where the production proper to the natives

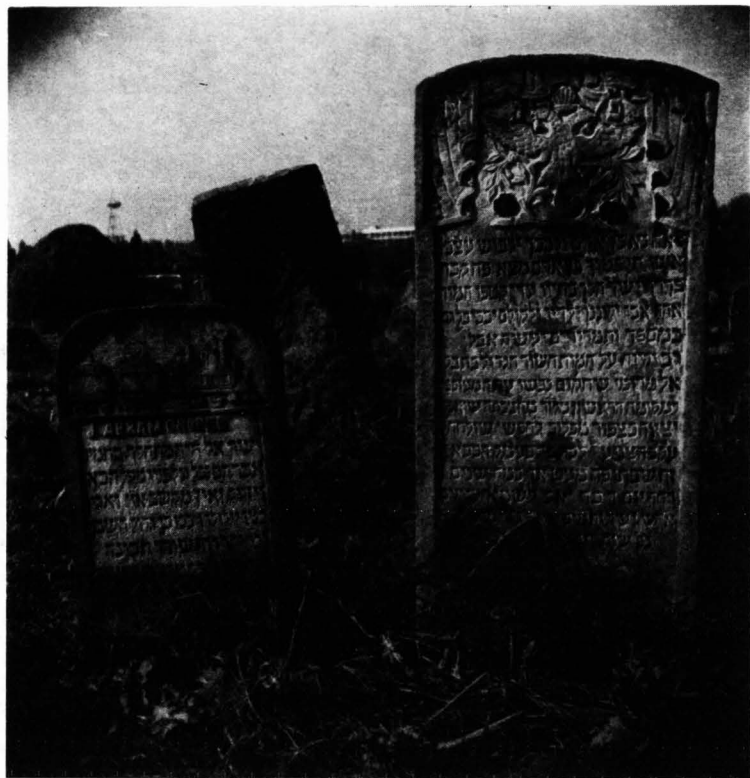


Fig. 22. — Jewish funeral stele from 1888 — Bacău town (Photo Paul Petrescu)

is felt. It is clear that in these cases also we are in front of certain currents propagating fashion at a given moment, fashion which naturally evolves as against the economic possibilities and the changes of the rural population taste, in contact with the visual information more and more spread by publications and lately by television. The specific note in matters of fashion of the gates in these two valleys is given by the massive presence of the low gate types, an almost exclusive presence in the Oituz valley and prevailing numerically in the Cașin valley. In this last one we can still find lofty gates from a not very faraway past, while in Oituz valley lofty gates are a rare occurrence. A question is if lofty gates were not many in the Oituz valley even in the past or if their disappearance is the result of a still more rapid process. In the evolution of low gates, consisting of two or three pillars, we can have a chronological series. The oldest low pillars had a simple decoration representing most often a tree of life very strongly stylized, con-

sisting of a vertical rod as high as the gate pillar (about 2 m), with lateral boughs, representing the fir-tree. Sometimes the fir is planted in a bowl. All amounts to a very simple drawing, consisting of lines not very deeply cut in the oaken wood. The low pillars seem to be somehow newer; they are ornated with two or three rosettes with six rays each enclosed in a circle and surrounded by semicircles of slightly sculptured grooves. In the course of time these geometrical rosettes change into flower corolla with six petals too, which integrate into a completely different decoration, showing the same classic-like and baroque echoes totalizing into a 1900 vision. In this decoration of evident stylistic urban resonance appear girdles replacing the old peasant "rope", ending with immense drapery tassels, hearts, palmettes, transformed but rigorously drawn. The top extremities of the pillars end either by sharp fur caps usually ornamented with an upright heart, or by some discs bearing rosettes carved on their face. The decoration of the newest generation of low pillars, the third generation, is of a more intricate making and of a more complex origin as it often does not represent any more an evolution of the decoration of wooden pillars, but that of the stone ones continued on those in cement. The problem becomes still more complicated as from the cement pillars this decoration goes back modified on the wooden pillars, giving in this way a circulation in a reverse direction, from new materials to the old ones. We shall speak about this new decoration when we effectively pass to the stone decoration and its modern substitute, the cement.

In an other valley, that of superior Tro-tuş, we find another current of fashion for gates which has spread along some villages, with its irradiation centre the village of Preluci, as it seems. In their structure the gates here are also lofty, belonging to the most simple category as for their construction: three vertical pillars and an

horizontal beam, without any roof boarding at the roof in four whole hips and without a board filling above the small gate. But they are noticeable by the notches full of fantasy on the superior sides of the wings, this part of the gate showing the likings of the natives and the aesthetical habits of the masters. Namely these wings are cut either in the form of huge circles framed by smaller ones and sometimes looking from far like an anthropomorphical silhouette, or in the form of a saddle back, with strong protruding head and saddle.

As one can see the peasant gate has in the Bacău county a particular specific weight in the total configuration of the village, as well as of the local architecture. It is a big sculptural object, ornated by a complex decoration of notches and fret-works, which constitutes at the same time the mark of preferences structured by valleys and villages as veritable currents of aesthetical views, materialized in achievements which are making up "fashions". These ones have their own life, coming into being, spreading and then dying away following laws whose establishing can be understood just through these phenomena of contemporary popular art, as they are offering a rich material for study as well by their frequency, as by their recording possibilities, to be compared with the conditions of an experiment, of a social laboratory.

Gates are the main architectural objects in Bacău county decorated with wooden notches and carvings, a decorative species less present at the houses there. At the oldest houses we have recorded that the wooden carved decoration was wholly lacking. Among the houses of a middle age adorned by such decoration there is one whose veranda pillars are of remarkable beauty. Consisting of a succession of geometrical volumes in which the cubes are alternating with prolonged octahedrons, the pillars of Preluci resemble strikingly to the volumes of Brancuşi's Infinite Column.

It constitutes an additional argument in favour not of Brancuși's imitation of Romanian peasant pillars, but of the identity of decorative-spatial vision of the celebrated artist from Gorj county with that of the modest master from the Trotuș valley, on the unitary background of the Romanian popular art spirit. In this valley especially the carved house pillars, even at some newer samples, are of a notable variety. In the hilly zone, in river Zeletin valley, I could register the existence of a fashion current for veranda pillars. At very numerous houses a type of pillar appears which could be called winding, were it not cut in four edges, which gives a rather zigzag line. It can be also said that the relief of these pillars which seem carved is obtained in fact by sawing, by often changing the angle of the saw. The same as the illusion of sculpture results from the sawing technics, a reverse one is obtained by finically carving some elements of the railing which are giving together the impression of fretwork, a pre-eminently saw technics. That is the case of a railing and of a fence and a gate in Cașin valley, unique of its kind in the new rural architecture, amazing by the patience and time invested in it. Tens of planks, none resembling to another, are carved in the form of a tree of life thrust into a flower vase. The planks are fretted in such a manner that the gaps are bigger than the full spaces, being inserted with thin, round balusters. Shielded by shingle overhanging eaves, painted green, these strange appearances of fretted carvings either of carved fretworks make certainly something rather rare in the field of architectonic decoration, the difficulty of the technical execution inhibiting eventual imitative propensities, in spite of the surprising effect of the work.

Proper fretwork, sawed planks have a great part in the Moldavian rural architecture, especially in the recent one and is in fact the main and more frequent manifestation in wooden art. Present at fascia boards, at railings, house pillars, stables decorative

panels, on fences and gates these fretworks make the general contemporary decoration in the Romanian popular architecture, though it seems that its flowering time situated between the years 1900 – 1950 has begun to fade away in certain zones, the new aspect of the most recent layer of the peasant house using rather the coloured decoration of masonry. The future gradual disappearance of fretwork will be determined not only by the more rational utilisation of wood, but also by the obvious limitation of veranda presence. But at present, for Bacău county, the fretwork still remains an element of first range in the decorative diversification of the peasant home and its various dependencies. By the great variety of its decorative motives, by its diverse location and by the colouring it can adopt it contributes at defining surroundings specific to the Bacău region village.

Among the objects of "surrounding architecture" we have mentioned in the beginning are also the draw-wells. They have in the world of the Romanian village a significant aesthetical presence, either the nostalgic well sweeg of the plain zones, the peculiar "horse well" from Oltenia, or the vast category of the wells with a roll, a wheel, with stone or wooden casing and pyramidal or conic roofs. In central Moldavia we can meet almost all these categories of draw-wells but we find, like in other Moldavian regions, certain rare samples of archaic wells and especially only in Bacău county wells with carved sweegs, unique of their kind in the Romanian popular art. The case looks so much more interesting as it is a work of a very recent date. But let see first the principal categories of draw-wells of artistic qualities in the zones we have investigated.

In the hilly zone, in the valleys of the rivers Berheciu and Zeletin, we went across some of the most beautiful pieces of true surrounding architecture of the archaic layer of the Romanian wooden civilization. Certain of the sweeg wells in these places

had their casing made of a single huge piece of a tree trunk dug in its middle. The dimensions of the tree, the relief of the fibres become old by the passing of the time, maybe the lonely place near a dale and a wooden bridge where I saw one of these old draw-wells, all this was telling about by-gone ages of the history of the people of the Romanian soil, people who have known to find and how to use objects almost "picked up" from nature, bestowing them by their slight intervention with an axe, heavy instrument of processing, aesthetical virtues when considered as such by the people of the 20th century. If these well cases presented themselves in their quasi-natural state, some other sweep wells in the western part of the county, I mean exactly at Berzunț, were showing a profound intervention of man and aesthetical intentions clearly asserted. In that village, at the bottom of a small deep valley I could behold two well sweeps, the like of which I had seen nowhere in Romania. The shaft of one of them was masterly carved, leaving knots in relief and was covered with geometrical motives, alike in all Romanian wooden art. Neither the solar rosette, nor the flower in a vase were lacking, framing the X-es and triangles at an adequate scale. It was looking gigantic as compared to those on the distaff for instance. The other shaft, well chosen from a stout tree trunk, was also using the knots of the former branches but in a very different and unwonted manner for the popular Romanian art, that is to say one of the knots had been realized by the carving master as a little funny nose of an immense face of an old man, bearing a fur-cap, a beard and moustaches, whose form was wholly coming out of the well sweep when looked at from far. Both these well sweeps with the troughs also carved in a tree trunk together with the well cases were making an image full of unexpected, intensified especially by the giant image of the old man staring at the world like one of the near wood crea-

tures, caught and taken amidst the human. Who had made them? Based on what traditions? Such a tradition exists not and he who carved it is a native, Emil Hampău, head manager of the cultural club and graduate of the class of Berzunț of the popular art school from Bacău. A young man, full of imagination who has put his talent in this beginning of tradition, as his work is invested in creating an object still existing in his rural world, is fated to a not very far destiny, as wood well sweeps cannot hope for a long future. And so ancient traditions of wooden art are changing and taking a new life or they disappear, leaving the place to other forms. Sometimes wood gives up the place to stone which also has an apart history in the regions of central Moldavia, as we shall see below.

Stone sculpture. Stone processing has a bivalent position in the ensemble of plastic popular creation in these regions: on the one hand it presents traditional features of an old age, alike in other parts of the Romanian soil — an aspect less investigated till now, because the idea that stone processing was less representative for Romanian art was wrongly prevailing. On the other hand it looks as a new element, we could say a modern one, in the popular art, a circumstance more seldom found, on the contrary, in other different ethnographical regions and zones of our country. Our brief presentation will begin just by this second aspect of a new, contemporary thing, as it is continuing — evidently under different forms — wooden pieces of "surrounding sculpture" as gates, fences and Bacău draw-wells.

I was saying when writing about wooden art that in the succession of Bacău wooden gates generations one can forebode their end. The end I was alluding to is represented just by this new element, the gate with stone pillars. Considered from the raw material point of view, it marks naturally a breach showing the passing from

wood to stone. But from the point of view of the evolution of taste, of the formation of fashion currents process, they only constitute another moment, in keeping with the development of the entire way of life of the rural population at present. The representative character of peasant gates framed in the horizon of social prestige affirmation, is maintained, only its modality of expression bound to a special material is changing. But we shall see that the Bacău peasant gates with stone pillars have only meant a "moment" in the succession of Bacău peasant gates generations, as already at present one can loom their end too, the last generation of gates bearing a concern for beauty being the gates with reinforced concrete pillars. Cement, an industrial subproduct of stone is on the way of replacing stone as well as wood, where it is still employed — and is appearing in Bacău county placed in an unwonted for it apparel of new popular art. Just in this swift succession of materials, displayed in an interval of three four decades, implying the brief existence of stone pillars, caught between the archaic wood and ultra-modern concrete — is the modernity of the process of formation of taste in the contemporary popular creation in general and specially in the limited field of peasant gates.

Stone pillars at the gates are significantly found in the same zones where wooden gates developed in the past, most samples being seen in Cașin and Oituz valleys. In Cașin valley the stone pillars form loft monumental gates, sheltered under tile roofs. The decoration of such gates consists in the pillars themselves, shaped in powerful volumes, with a profile specific to stone processing, and in the sculpture of motives of a bookish inspiration but following the same specific materialized in preferring curve lines, volutes, accolades. The rosette is also present, not rigorously geometric like in the wooden gates, but of a somehow vegetal making reminding rather a corolla of a stylized flower. It

is worthwhile mentioning that beside the decoration sculptured in stone these gates have a richly fretted decoration applied as well on the wooden wings of the gate as on the fascia boards of the eaves of the small tile saddle roof — all exuberantly treated. Fretwork keeps up its favourite place above the small gate, in the space formed by the short transversal beam, often shaped in accolade. This time the beam is also in stone, imitating the stone lintel of the churches from the zone (v. the peasant church in Cașin). The gate wings are often veneered with carved planks forming rhombs, squares, rectangles in an expensive decoration. Finally, these new gates in which stone and tile have replaced wood and shingle have also elements of decorative ironware as well as paint colouring the wood of the fretwork. You can see then how many new elements appear in the peasant gates whose sumptuous aspect in a "baroque" spirit contrasts with the traditional decoration of the "classical" in making wooden gates. Such new gates appear most often in new households forming coherent ensembles proving a conscious concern of building complete units as architectonic decoration, from the house to the stables, from the gates and fences to the wells. Because even the fences have stone pillars, lower indeed than those of the gates, pillars supporting the fence proper made of broad planks, carefully cut and covered with a small roof resembling to eaves in a pent roof, inclined towards the street.

In Oituz valley, the stone pillars follow the pre-existing model of the wooden ones, low and sometimes forming only the small gate. The low stone pillars are treated as monumental pieces in themselves, carved in parallelepiped shape ending by a pyramidal roof towered by a sphere, either by complex forms reminding of baroque models, with double volutes in every corner of the pyramid trunk. These pillars have a sculptured decoration consisting of flowers, bunches of grapes, little bells, everything treated in a naturalistic

manner, or theatrical thick cords ending in huge tassels. More and more often the sculptured decoration of the newest stone pillars is painted, three or four violent colours giving a strange impression of artificiality. The great number of the gates with low stone pillars in Oituz valley, as well as the lofty ones which are more and more gaining ground in Caşin valley, illustrate again the certain existence of "fashion" currents whose spreading mechanism and irradiation centres could make an interesting material of study for a sociology of rural taste, as well for a sociology of the idea of beauty in the same medium, that is in all for a sociology of the contemporary popular art. Still more, the great number of gates could also indicate a statistic study of this rich material, helpful for the integration of its results into a modern conception of interpretation of the popular artistic phenomenon, either appealing to the structuralist method, or resorting to the proceedings of the semiotic research. Maybe a near future will see appearing such a study of popular art, a study to be by its methodological features as modern as are these appearances in the Romanian rural medium. We say "rural" and not "peasant" because we are in zones of Central Moldavia where the proximity of great industrial centres gave birth to new urban settlements -- the town Gh. Gheorghiu-Dej-Oneşti -- whose relationship with the hinterland exceeds the sphere of "influence", so many of the industrial workers living in this hinterland which will little by little consist no longer of "villages", but of "residential peri-urban agglomerations". The mechanism of decorative fashions spreading has then to be investigated with a new methodology, overtaking the tradition of incursions into the popular art history, as much in amplex and complexity of the phenomena, as in the quickness and transformation rhythm.

These new gates are cast in reinforced bronze with finically polished surfaces,

sometimes covered with silvery bronze. On these surfaces are applied cement reliefs made by means of negative moulds carved in oaken wood. The almost omnipresent motive is the bird flying over a bunch of grapes, derived from the very ancient motive of the bird pecking from the miraculous fruit of the tree of life. Naturally a more attentive and of long standing study on the sources of inspiration connected with the appearance of this ornamental archetype in the production of the Bacău masters of cement gates would be of the greatest interest. Even the moulds carved in oaken wood with a great perfection of execution are worthwhile of attention, as they undoubtedly show the intervention of someone who has seriously learned the trade and possesses at all some knowledge got from richly illustrated manuals. Another motive is the stork nest built on a trunk of tree cut at the level where the crown of branches begins, a snake being wrapped round the trunk and striving for the stork younglings. This motive was in great vogue in the neo-classicism epoch and could come to the Trotuş valley villages only by bookish way. The classical vase of the type Kantharos is not missing either, with a long career in the universal ornamentation, starting from Hellenic antiquity, intensely circulating in Western Europe at Renaissance and then at the period of neo-classicism, to appear later on, in the 19th century, on various woven or carved objects, in the Romanian popular art and, a fact not lacking importance for the Moldavian territory, on the Jewish funerary stones, mostly worked by Romanian carvers. In connection with certain of these motives it is to be mentioned the fact that often it occurs a circulation in a reverse sense, one could say, that is they are passing from concrete gates on stone and even on wooden ones; on the new ones these motives come across, for instance, with the five armed chandelier taken up from a grave stone, on the frontispice of a peasant oaken wood gate.

I mentioned that just in order to underline the complexity of the problem as there is no more the matter of a linear circulation, in a single direction, but in fact of irradiation in multiple directions and coming back on ways mounting up towards objects which at the scale of time should stay at the origin of art currents, towards the wooden gates in our case.

But it must be noted that beside the decoration of neo-classical inspiration but melted in a sort of ornamentation more bound with the Modern Style, that is with the 1900 art, the decoration of geometrical tradition also appears though treated in modern forms, without being bound with the traditional ones. On the concrete pillars of a gate and on those supporting a plank fence, I could see at Sănduleni a decoration made of concentric crossing circles, obtained this time by means of a cast iron mould. We find ourselves in full epoch of industrial materials and tools manipulation used in the decoration of the popular architecture. On the other hand I could observe, in the same village, on the socle of the fence some pentagonal motives with an inscribed circle, strikingly resembling, at least as atmosphere, to Brâncuși decoration on the *Kiss Gate* from Tirgu-Jiu.

The penetration of a new element, in our case the gate, attracts, out of the same propensity to coherence and unity, the appearance of other elements of the same sort, as in our case the fences. Nowhere like in the county of Bacău did I see fences built of enormous prefabricated concrete plates (about 2 m long by 1.30 m high) with application of complex ornamental motives of the same 1900 art, with large accolades ending in volutes having a rhomb for a central medallion, with rising suns of the purest 1900 style in the inferior corners, and bunches of grapes and vine leaves in the superior ones. The impression caused by such a parapet fit for a fortification decorated with "suave" motives in concrete was more than strange,

it was disconcerting. It was leading the imagination towards any future possible evolution of what we are still calling "popular art" but with a content and technical proceedings completely changed. Therefore it asks for another way of tackling.

The way of popular art from wood to stone and from stone to concrete is not limited but to gates and fences. As a whole the same evolutive line can be observed in house building as well, the archaic wooden bases are replaced since a certain time by stone and at present mostly by concrete socles. We want to point out for the Bacău county a zone (the river Slănic valley) where the socles in scabbled stone are particularly beautiful by the carefulness the parallelipipedic blocks are sculptured.

The same way wood-stone-concrete can be found out at another category of "surrounding sculpture" as we have called it, at wells. The archaic well cases made out of a piece of oak tree trunk have been replaced in the course of time by well cases carved in stone and at present concrete tubes are of general spreading. But the same as for the wooden wells, worked by the masters of Berzuň, at which the decorative note is powerful and of a recent date, clear tendencies of adornment in modern style are appearing at the concrete wells too. We came across a well in Cașin valley, sheltered under a pyramidal roof of iron sheet supported in its corners by four concrete pillars cast – surprisingly – in the octahedral volumes of Brâncuși's Infinite Column. From far these volumes looked pure like those of the celebrated column, but from close by one could see a strange plating of the popular decorative spirit on the Brâncuși's octahedrons: each face of the volumes was adorned with reliefs of concrete applied by means of the same negative wooden moulds, the decoration consisting of gracious floral elements.

In all these transformations, accentuated as rhythm in the last decade, we can easily discern, as we have said before, the for-

mation and spreading of fashion currents by valley and groups of villages, in direct or less direct contact with the urban and industrial centres and with the main channel of communication. But we cannot ignore the existence of a certain traditional context in stone sculpture matter, which made an apperceptive context, important for the modern development of the taste for decorative systems resembling to those we have presented shortly in the field of stone and concrete works. It is about the first aspect of stone processing on the territory of Bacău county, we have mentioned at the beginning of this article. It bears very old traditional features proving when reported to the present development of the stone trade, the existence of a continuity of the skill in stone carving and sculpturing, even if the field of application of this skill is different now. At any rate we cannot pass over without mentioning that just in the stone processing and decorative modelling of concrete are recording the most frequent successes, we find impressive medieval monuments in which stone is wonderfully sculptured. We mention among these monuments the church of the former Cașin monastery, with splendid window frames, with vaults ornamented with blocks sculptured with vegetal rosettes, with stone girdles sumptuously decorated; the same about the church of the former Berzunț monastery as well as about the famous foundation of Ștefan the Great of Borzești. The mastership of the stone cutters who worked at the princely foundations passed to those who have worked later on at more modest buildings, as for instance the church of Cașin village, but which are showing the same high skill in sculpturing the stone framing of doors and windows. The prevailing floral decoration of these monuments is found, in a different register and with a different skill, on the stone and concrete elements of the gates, fences and wells in the villages from the Western parts of Bacău county, making the modern sculp-

tural environment of these rural settlements. We note then on the one hand an evident efflorescence of certain modern modalities of stone and concrete processing, but on the other one we also find the connection with a very ancient fund of stone sculpture.

We should like to mention an other aspect of stone sculpture, never considered until now, but which seems important for the territory of Bacău county, part of the so-called Moldavian central plateau, where the artistic procession of stone manifested brilliantly in decorating a special category of funerary monuments: the steles of Mosaic rite. In many Moldavian towns and boroughs we came across such old cemeteries which are an eloquent testimony of the great aptitudes for sculpture of the stone cutters of famous centres as those from Scheia-Vaslui for instance, who have worked hundreds and thousands of funerary steles. In this way we found in Bacău county, even in the town of Bacău as well in other towns like Moinești, Tîrgul-Ocna and in smaller boroughs like Podul-Turcului and even in villages like Livezi, such very beautifully worked tombstones. At first sight one could think that it is a completely foreign aspect for an investigation about the popular art of these places. Of course the iconography of these steles implies a series of images belonging to a symbolism alien to the spirit of our popular art. Though so much more evident appears in certain cases, the bound between these images and some of those used by the popular masters during the last three-four decades. I have already reminded the example of the five armed chandelier and I could remind the example of the Kantharos, the classical vase resembling to a chalice with a broad opening which are appearing not only on stone or concrete gates and fences but even on wooden ones, as there is one in Berzunț, whose models seem to be looked for in the funerary steles. But the circulation of the decorative themes occurred in both

senses. Only in this way one can explain the appearance of certain geometrical motives — specific to our popular art — in the ornamental programme of such steles, especially in their framing. Generally, these funerary steles have been an important chain loop of transmission of classical decorative themes of great circulation, as for instance the image of the bird or of the bunch of grapes, of the cable moulding of different sorts, of the colonettes, as well as they have been a field of manifestation of some images belonging to the “naive” sculpture, I could say, like the image of the train or of the house, appearing unwontedly on the funerary steles at the end of the 19th century. A more detailed study on tombstones could point out the mastership of the Romanian stone carvers who were working of course to the order of those in charge of watching over the reproducing of certain symbolic images but were introducing their own decorative vision and even specific ornamental motives, as we have said. The passing from a category to another, from funerary steles of Mosaic rite to peasant tombstones is much more frequent and more complex than those above mentioned. It can be seen sometimes in Romanian village cemeteries, just in these parts of the Moldavian central plateau, sure traces of decorative contamination, going as far as dotting the letters of the Latin alphabet by signs of the Hebraic one. It is a still unknown chapter of the relationships between town and village art, considered from the angle of aspects completely particular but not lacking of importance in deciphering the currents of fashion and the formation of popular taste, if not of taste in general.

So we are witnessing for a certain time in wooden art, stone sculpture, in archi-

tecture, important fields of popular art, as well in ceramics or textiles, spectacular mutations in the processing of the artistic object as much as in its picking up. The old models of the traditional popular art, fostered in past time by a certain manner of understanding beauty and of achieving it with materials and by technics practised for centuries running, do not seem to satisfy any more the aesthetical requirements of the popular masses either from towns, or from villages. This fundamental difference of the social medium begins to belong to the past. That what can still be named nowadays popular art cannot be judged any longer by the criteria used at a time not very far from us. That is why the studying of contemporary popular art cannot remain any longer at the level of the methods of the past. The creation of new methods, of new conceptions, a new modern, contemporary position in tackling these themes are required at present, having to be forged “on the fly”, to keep pace with the stream of changes.

In fact, we can discern the appearance of new realities in the field of contemporary popular aesthetics, to which are participating the rural world folklore on its way of urbanization as well as that of urban world caught more and more into the gearing of the gigantic industrial production. Thus in the frame of a more and more complex society, popular culture and together with it plastic popular creation forms a category always necessary, changing its proceedings and forms but keeping at the same time its own sphere of application, having then a social and psychological justification. The dynamism of the plastic popular creation is only the reflection in aesthetical horizon of contemporary world rhythms.

*François Rüegg
Genève*

Parmi les clichés de la Suisse figure celui de son chalet, posé sur le flanc d'une alpe : au premier plan un berger jouant du cor des Alpes, avec, au fond les neiges éternelles.

Ce chalet ne représente aucunement le type de la maison suisse. D'ailleurs il n'existe pas une maison paysanne suisse. L'habitat qui caractérise le pied des Alpes ou mieux les Préalpes, et plus particulièrement leur partie occidentale (à savoir les Préalpes de Berne et de Vaud), illustre bien le mélange que l'image du « chalet suisse » incarne. En effet, comme nous le verrons, l'originalité de cet habitat tient à son caractère mixte.

LE PROBLÈME HISTORIQUE

Parler de l'architecture paysanne suisse c'est aussi remonter jusqu'au XVI^e siècle. Des dates, incisées ou peintes sur des poutres ou sur les linteaux des portes, des inscriptions aux pignons des maisons, ou encore des archives de village nous disent l'âge des maisons d'ici. La technique de construction et le plan corroborent ces signes.

Nous n'avons pas l'intention de retracer les événements qui ont contribué à l'apparition de cet habitat mais il faudra nous rappeler quelques faits, non négligeables pour l'architecture populaire. Retenons, par exemple, qu'avec un siècle ou deux de retard les ondes du gothique et du baroque respectivement, atteignent la campagne puis la montagne. Les autorités locales qui construisent en style rustique sont souvent les promoteurs de la « culture urbaine » : leur maison atteint un raffinement rare. Il est même difficile de parler d'architecture rustique car il faudrait y distinguer des « niveaux d'abondance », sous peine de prendre pour les plus représentatifs les spécimens les plus beaux, c'est-à-dire les plus décorés et les plus grands. De plus, quatre siècles sont lourds de transformations.

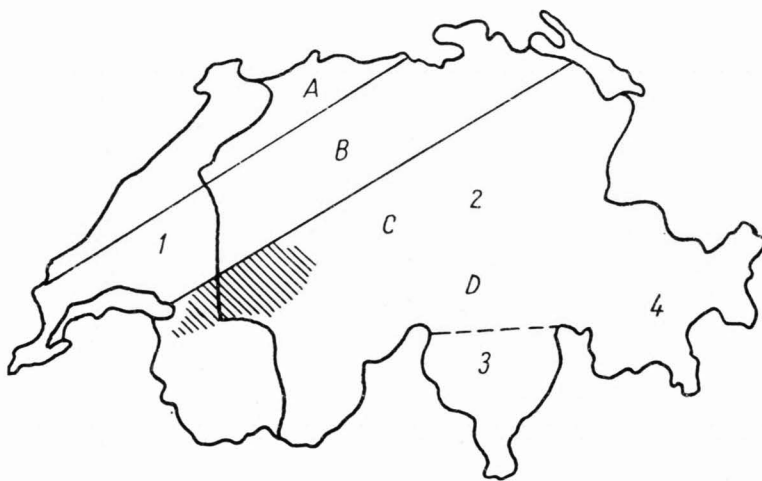
Quelle est donc la situation de l'habitat rustique traditionnel aujourd'hui ? Dans des publications des années 40 on est surpris de voir encore des demeures aujourd'hui disparues ou défigurées. Les bâtiments traditionnels — à part quelques annexes — continuent à être utilisés. Pendant longtemps le paysan se contentait d'aménager son intérieur avec le confort disponible. Ce n'est que depuis que l'on voit que l'extérieur, lui aussi, se transforme au cours des réparations, des agrandissements ou tout simplement des démolitions et des reconstructions, que l'on se soucie de « sauvegarder les sites ».

Ainsi le plus grand nombre des maisons rurales anciennes ne gardent qu'une façade intacte, voire qu'une partie de celle-ci. Dans ces conditions il ne faut pas s'attendre à trouver beaucoup de bâtiments originaux, mais il faut collectionner des « ruines » pour essayer de reconstituer « l'original ». Cette entreprise même est illusoire, car la maison vit et meurt comme ses habitants, si ce n'est avec eux !

Nous tâcherons plutôt de décrire la maison, de construction traditionnelle, érigée par ses habitants et le charpentier, d'après un modèle commun, correspondant à leurs besoins et aux « choix culturels » de la communauté montagnarde, avec leurs variables historiques. La généralisation toujours un peu en deçà ou au-delà des spé-



Fig. 1. — Inscription
au linteau de la porte
d'entrée. Rossinière,
Pays d'En-Haut.



cimens existants, dès lors que nous renonçons à faire une monographie pour chacun d'eux.

LA LIMITE GÉOGRAPHIQUE

Nous sommes situés entre le Plateau, ondulé de collines, et les Alpes, abruptes, aux sommets atteignant 4000 m d'altitude. Les Préalpes, nommées ici Oberland ou Pays d'En-Haut, sont faites de vallées inclinées d'Est en Ouest, reliées entre elles par des cols qui peuvent atteindre plus de 1500 m d'altitude. Ces vallées qui oscillent entre 900 et 2000 m d'altitude (au sommet de leurs pâturages) sont sises sur le versant nord des Alpes et connaissent un climat moins rude que celui des hautes vallées alpines et surtout, un relief moins accidenté. Elles conservent un caractère fortement montagnard : l'élevage et la sylviculture y dominent — on y faisait pousser autrefois les céréales nécessaires aux besoins domestiques —. Forêts de conifères succèdent aux pâturages; plus haut nous ne trouvons que les rochers.

LA LIMITE CULTURELLE

Un autre intérêt de cette région c'est de comprendre la frontière des mondes germaniques et latins ou, du moins, du monde alémanique et du monde burgonde, soit de la Suisse allémanique et de la Suisse romande. Actuellement, deux cantons, Berne et Vaud, se partagent la zone, tandis que le Valais et Fribourg y touchent et en prolongent partiellement l'habitat. Limite de la langue française et allemande elle constitue aussi l'extrême pointe du protestantisme. Pour saisir plus exactement les courants culturels qui y circulent

Schéma I. — Carte de la Suisse géographique et linguistique: A = Jura; B = Plateau; C = Préalpes; D = Alpes; 1 = langue française; 2 = langue allemande; 3 = langue italienne; 4 = îlots de langue romanche.

il faut se souvenir de quelques événements qui marquèrent l'architecture de cette région.

Il s'agit de la « conquête de l'Ouest » opérée par les Bernois. Jusqu'au XVI^e siècle le Pays d'En-Haut et les Ormonts étaient sous domination « burgonde » (savoyarde et gruyérienne). Les Bernois, en lutte contre les princes de ces fiefs mettent sous leur patte ces « marches » qui les protègent de toute incursion. En échange ils y apportent une certaine aisance par un allègement des charges. Avec Berne arrive aussi la Réforme à laquelle les habitants catholiques, après une lutte acharnée, finissent par se soumettre. Cette domination durera jusqu'en 1798 date à laquelle, après résistance, les romands rejoindront les « révolutionnaires ». À part ces pénétrations linguistiques et religieuses et tout ce qu'elles véhiculent, il faut relever aussi que la culture* des Préalpes fait des emprunts à la fois à celle des Alpes et à celle de la plaine. Nous le verrons mieux imprimé dans l'architecture.

LA LIMITE ARCHITECTURALE

Toutes ces convergences se lisent particulièrement bien dans le « chalet-bernois » qui, faute d'une meilleure expression, n'est rien d'autre que la maison traditionnelle de bois qui constitue l'habitat du Simmental comme du Pays d'En-Haut et des Ormonts ainsi que des régions limitrophes, non sans comporter des variantes et quelques caractères plus marqués selon la région où l'on se trouve.

Le site

Comme dans les Alpes, la maison est placée de manière à regarder la vallée ou le soleil, au midi, selon la possibilité qu'offre la pente. En général elle est perpendiculaire

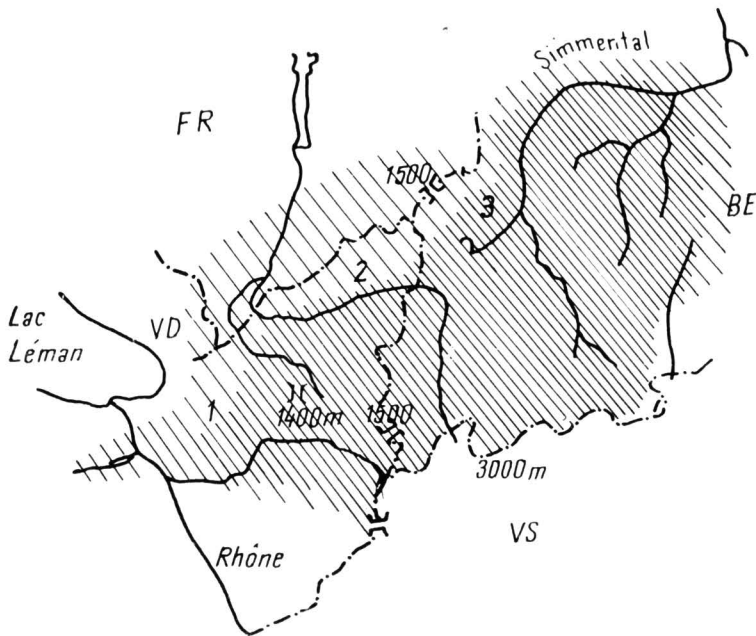


Schéma II. — Zone étudiée.

Prolongement dans les cantons voisins.

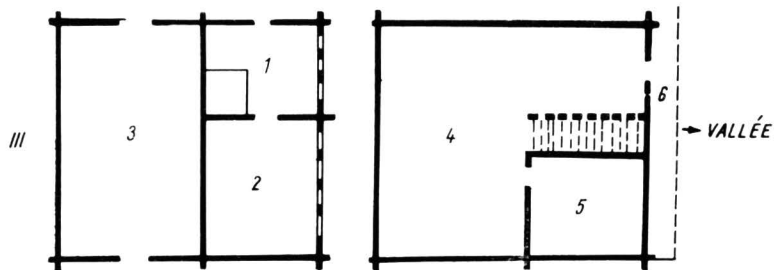
Cantons:

BE = Berne; FR = Fribourg; VD = Vaud; VS = Valais; VD1 = Les Ormonts; VD2 = Pays d'En-Haut; BE 3 = Simmental.

aux courbes de niveau. À cause d'une transhumance restreinte, il faut distinguer plusieurs habitats selon l'altitude et la saison. La maison d'alpage est toujours plus fruste que la maison du village d'hiver. Aux Ormonts comme en Valais la transhumance pouvait se faire toute l'année avec une station dans la plaine du Rhône pour cultiver la vigne et des stations intermédiaires pour nourrir le bétail du foin ramassé dans des granges dispersées sur les prairies. Il est difficile de reconstituer ou même de s'imaginer un site traditionnel complet à cause, notamment, des transformations intervenues lors de la construction des routes qui donnèrent libre voie aux autres innovations, sortant ces vallées de leur relative isolation (fin du XIX^e début du XX^e siècle).

Schéma III. — Plan de la maison des Ormonts:

Rez 1 = cuisine; 2 = chambre; 3 = écurie; Étage 4 = aire de la grange; 5 = chambrette; 6 = balcon.

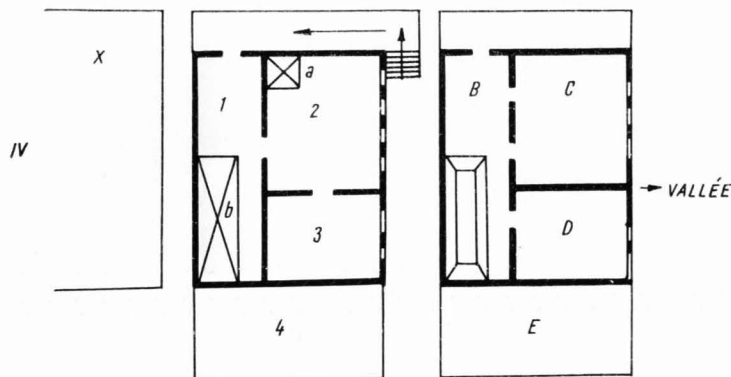


* Nous entendons le mot culture au sens large qui comprend toutes les manifestations de l'activité humaine.



Fig. 2. — Pénétration d'éléments du Plateau: le toit est emprunté à la ferme bernoise. Simmental.

Schéma IV. — Plan de la maison du Saanenmöser: Rez 1 = cuisine; 2 = chambre; 3 = chambrette; 4 = écurie pour le cheval; a = poêle en pierre ollaire; b = cheminée en planches dite « burgonde »; Etage A = escalier/galerie; B = corridor (sans plafond); CD = chambres; E = grange; X = grange-écurie juxtaposée mais sous un toit distinct.



Le matériau de construction est essentiellement le bois — épicéa de préférence — et seule la cave est faite de pierres sèches. Ici finit la maison « germanique » de bois. L'assemblage des grosses poutres horizontalement superposées se fait « en coches ». Poutres rondes pour les annexes (grange-écurie), poutres équarries à la hache, puis à la scie « de long » pour l'habitation, les greniers. Mais déjà le « type » n'est pas pur. On peut voir en effet plus d'une fois le mélange des techniques du « Blockbau » et du « Ständerbau »: les poutres, dans ce dernier cas, au lieu de s'entrecroiser et de laisser une saillie aux angles du bâtiment, viennent glisser dans la rainure du poteau placé verticalement aux angles. Les deux techniques coexistent: Blockbau pour l'étage et Ständerbau pour le rez-de-chaussée. On élève ainsi quatre murs en madrier pour les couvrir d'un toit à deux pentes ménageant deux façades à pignons. Sur le dégradé de l'appareil du pignon les pannes parallèles au faite reposent pour soutenir les chevrons. Ces pannes font saillie sur le pignon créant ainsi un large avant-toit, et sont soutenues à leur tour par des consoles de plusieurs poutres d'épaisseur qui, avec les saillies des parois de séparation interne, rythment le mur. Sur les chevrons on pose perpendiculairement un lattis pour y fixer les bardeaux à l'aide de chevilles de bois. On peut aussi maintenir les bardeaux par de grosses pierres sur un toit de très faible pente.

Cette habitation est accolée à une grange-écurie formant ainsi une maison dite « associée » (Mehrzweckbau). La maison associée est caractéristique de la plaine, mais ici on garde en même temps l'habitude montagnarde d'avoir des granges-écuries dispersées au gré des prairies, selon le type d'habitat dissocié (Einzweckbau). On retrouve ce compromis dans le Bas-Valais (Illiez) et dans les Préalpes orientales, comme aussi la technique mixte du Block-Ständerbau.

Fig. 3. — Écurie-grange: poutres rondes, assemblage « en coches ». Les Ormonts.



Le plan

Dans cette architecture mixte il faut distinguer plusieurs solutions concernant le plan. L'écurie-grange et l'habitat, sont juxtaposés comme suit :

a) l'écurie-grange est à côté de l'habitat (côté ombre Nord ou Est)

b) l'écurie-grange est derrière l'habitat.

L'habitat lui-même se divise en une ou deux chambres et une cuisine qui peuvent à leur tout être l'une à côté de l'autre ou l'une derrière l'autre.

Enfin la maison jumelée rassemble sous un même toit deux de ces unités séparées par le faite du toit.

À ce niveau il faut relever soit une seule chambre qui sert de séjour et de dortoir, soit une chambre et une chambrette qui se partagent les deux fonctions.

Enfin on peut aménager à côté de la cuisine un débarras ou une entrée-corridor. Le plan le plus simple se trouve surtout dans les sites à habitations dispersées et dans les zones élevées d'habitat temporaire. La maison jumelée est plus fréquente dans la partie alémanique et dans les « villages d'hiver ». Dans les Alpes valaisannes l'habitation n'est pas jumelée mais superposée. C'est la maison jumelée qui donne au « chalet-bernois » cet aspect cossu plus

proche des fermes de la plaine, tandis que la « maison simple » se rapprocherait plutôt de l'habitat des Alpes. Une galerie flanque la maison sur un ou deux de ses côtés. L'entrée est alors abritée ; un escalier placé sur la façade principale donne accès à cette galerie. Derrière la maison, au même niveau, nous trouvons l'écurie, ouverte à ses deux extrémités, entre lesquelles un couloir sépare les deux rangées de mangeoires et recueille le fumier. Une cloison marque la place du cheval. Au-dessus c'est la grange qui se partage l'espace avec la ou les chambrettes auxquelles on a accès par un escalier qui monte de la cuisine. Les chambres du haut sont pourvues d'un plafond tandis que la grange donne directement sur la charpente. À l'arrière, sur le pignon, se trouve la porte par laquelle on engrange le foin. Deux petites galeries latérales peuvent border la grange et abriter l'entrée de l'écurie. La cheminée dite burgonde, vaste cheminée de planches, s'est propagée jusque dans la partie alémanique. Elle occupe une bonne moitié de l'espace de la cuisine et sépare la grange des chambres du haut. Un volet permet d'y introduire par le haut la viande à fumer. Cette sorte de cheminée est empruntée à la plaine et on la retrouve jusque dans le Jura.



Fig. 4. — Technique mixte: Blockbau + Ständerbau. Pays d'En-Haut.

Le Décor

Le décor est nettement alémanique et plus spécifiquement bernois en ce sens que les maisons du XVII^e et du XVIII^e sont décorées de motifs gothiques ou baroques traités à la manière germanique (couleurs, fioritures, etc.) et que l'on trouve même en pleine zone francophone l'emblème de l'ours de Berne. Les inscriptions sont en caractères gothiques parfois et, en pays romand même, il y en a, libellées en allemand. Ici la domination bernoise ne fait pas de doute. Il est vrai que les mai-

sons des hauteurs sont en général moins décorées et, par là aussi, plus proches des maisons alpines. Cependant on continue à inciser ou à peindre des inscriptions de même type aux XIX^e et XX^e siècles.

Le chalet d'habitation, « maison associée des Préalpes »

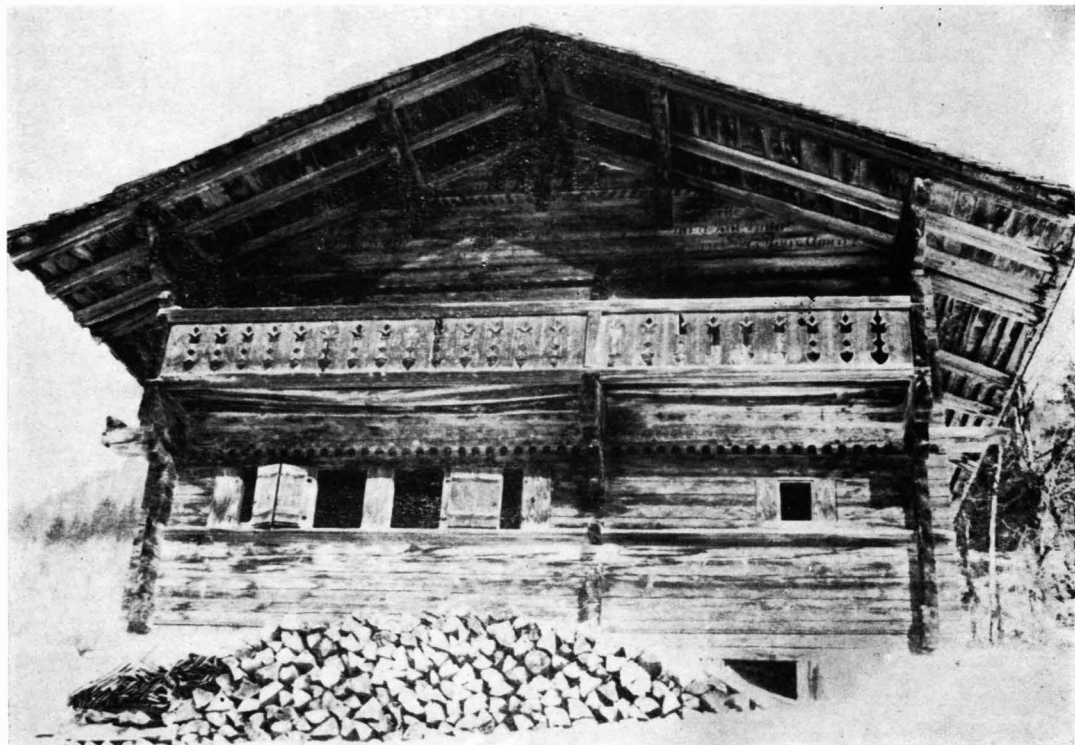
Venons-en à une description plus détaillée à partir de quelques exemples des différentes parties de la zone, sans plus nous soucier pour l'instant de l'influence culturelle.

Prenons pour premier exemple une maison du XVIII^e siècle de la vallée des Ormonts, aujourd'hui délaissée et ne servant qu'à entreposer de la paille et du bois. Elle représente la maison la plus élémentaire quant au plan. L'appareil des murs est de pur Blockbau. On entre sur le côté, de plain-pied directement dans la cuisine par une porte à deux battants superposés, de 90×80 cm. Il faut franchir un seuil de 30 cm qui n'est rien d'autre que la poutre de base. Cette poutre repose, à l'avant, sur la cave qui sert de fondation et qui est divisée en deux pièces: une cave



Fig. 5. — Grange: entrée à l'arrière, au niveau du sol. Les Ormonts.

Fig. 6. — Maison de plan simple: la cuisine est à côté de la chambre (voir plan). Les Ormonts (1773).



à fromages munie de plateaux mobiles autour d'une poutre verticale tournante (comme dans les Alpes) et une deuxième réservée aux provisions. Il faut remarquer les petites portes (ici 110×67 cm incisées ou cloutées). À cause de l'inclinaison du sol, l'arrière de cette poutre de base est au niveau du sol. Ainsi la cave n'occupe-t-elle que l'espace compris sous la cuisine et la chambre. Dans celle-ci une cheminée en planches s'étend sur la moitié de la longueur de la pièce qui mesure $3 \text{ m} \times 4$ et $1,80 \text{ m}$ de hauteur. Une seule fenêtre est percée sur la façade de la cuisine. En face de la porte d'entrée la porte de la chambre qui occupe le reste de l'espace situé à l'avant: c'est une pièce de $4,60 \text{ m} \times 4$. Une poutre maîtresse soutient les solives du plafond sur toute sa longueur (perpendiculairement à la ligne du faite). Le sol est en plancher. Quatre petites fenêtres (64×53) à 85 cm du sol laissent entrer la lumière. Un poêle en pierre ollaire (disparu) chauffe la pièce. Il est adossé à la paroi qui sépare la chambre de la cuisine: on l'alimente de la cuisine. À ce niveau, à l'arrière,

toujours de plain-pied, se trouve l'écurie (détruite). À l'étage, une seule chambrette au-dessus de la chambre: elle mesure $3,75 \text{ m} \times 1 \text{ m}$. A côté de la cheminée qui se prolonge à l'étage il y a un espace vide qui ne fait qu'un avec la grange qui est au même niveau mais à l'arrière. Une petite porte donne accès au balcon.

Une maison analogue se trouve sur la route qui mène au Saanenmöser (partie alémanique). Cependant elle montre un plan déjà plus complexe. Le Ständerbau et le Blockbau ont été utilisés pour élever respectivement le rez-de-chaussée et l'étage. Elle possède deux caves dont il faut remarquer les portes voûtées. L'entrée se fait par la galerie qui borde la maison; pour y accéder on a construit un petit escalier à balustrade. La cuisine est ici à l'arrière tandis qu'à l'avant une chambre et une chambrette se partagent l'espace. La division apparaît sur la façade où les têtes de poutres font saillie. L'étage reproduit la même division pour les chambres et laisse un espace pour un réduit. Enfin, à côté de l'habitation, la maison se prolonge



Fig. 7. — Détail:
Blockbau et décor
taillé.

par l'écurie-grange en madrier et en planches respectivement. Cette écurie sert au cheval et est de dimensions restreintes. Vu la présence d'une écurie-grange sur l'arrière de la maison mais sous un toit distinct (il y a un espace entre les deux bâtiments) il n'est pas impossible que nous soyons là en présence d'un agrandissement tardif donnant lieu à une sorte de dissociation, malgré la proximité des bâtiments. Cette maison illustre la division latérale de l'habitation et de l'écurie-grange par le prolongement d'un des pans du toit. Ici il y a, en plus, avec la nouvelle écurie-grange, la division avant-arrière qui place la cuisine au centre de la maison.

Les maisons jumelées connaissent elles aussi plusieurs degrés de complexité ou plusieurs combinaisons. Mais c'est le décor qui demeure le plus spectaculaire en des lieux si reculés. Il faut d'emblée distinguer un décor proprement architectural c'est-à-dire qui vient orner les structures mêmes du bâtiment du décor « ajouté » qui est « posé » sur certaines surfaces de la façade. Le premier concerne surtout les têtes de poutres saillantes et leurs consoles, les étais, enfin les balustrades, qu'il soit incisé, taillé ou peint. L'autre, obéissant aux mêmes techniques, recouvre le pignon, souligne par une frise les fenêtres ou enfin orne portes et volets. Les

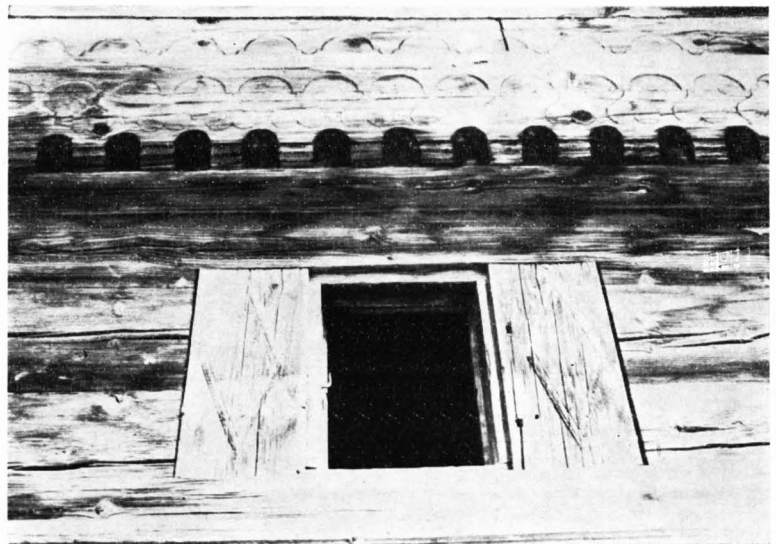


Fig. 8. — Détail:
fenêtre de la cuisine.

Fig. 9. — Maison de plan simple: la cuisine est derrière la chambre et la chambrette, l'écurie à côté de l'habitation. Saanenmöser/Berne.



greniers sont parfois plus ornés que les maisons mêmes. Dans notre premier exemple les deux genres de décor sont présents. Les saillies des poutres sont taillées, ciselées, le balcon est ajouré. Des frises coiffent les fenêtres, excisées, en deux reliefs différents, suivant le motif, (voir photo 4) selon les modèles du XVIII^e siècle. Enfin la date de construction figure au sommet du pignon, accompagnée d'une inscription peinte en minuscules qui nous renseigne sur le nom du propriétaire et du bâtisseur: l'ours de Berne figure aussi,

peint sur la console de la poutre faîtière. Notre deuxième exemple est beaucoup plus fruste; on n'y relève qu'un ajour dans les planches qui joignent la galerie à l'avant-toit (Voir photo 9). Il n'est pas impossible cependant que des peintures aient disparu.

Il faut remarquer aussi le décor « intérieur »: les portes peintes des chambres et celles des greniers, ou simplement leurs reliefs et leurs ferrures. Des poêles en pierre ollaire marqués de dates et d'emblèmes, comme dans les Alpes, font partie de ce même décor. Mais ici encore ce ne



Fig. 10. — Décor: inscriptions incisées; frises excisées et peintes XIX^e siècle. Pays d'En-Haut.

Fig. 11. — Décor
« architectural » gre-
nier.



sont que des éléments isolés. Les meubles, dans la plupart des cas, ont rejoint les magasins des antiquaires ou le musée.

Nous ne nous attarderons pas plus sur le décor. D'ailleurs plusieurs monographies relèvent systématiquement les inscriptions et les autres motifs décoratifs (peints, le plus souvent): roues, astres, emblèmes divers, motifs floraux. Les couleurs dominantes sont le noir, le blanc, le vert, le rouge. Les inscriptions connaissent une grande vogue dès les XVII^e et XVIII^e siècles. Vers la fin de ce dernier siècle elles s'allongent et recouvrent une bonne partie de la façade jusqu'au-dessus des fenêtres. Ce sont des sentences, des citations bibliques, des noms de propriétaires et de bâtisseurs. On peut ainsi parfois suivre un maître charpentier au gré des villages. Les caractères gothiques sont plus rares que les latins et, avec le temps, on écrit en minuscules. On trouve même des inscriptions en allemand en plein pays romand, telle cette inscription sur un chalet de la vallée des Ormonts: IM YAR 1654. Le décor seul donnerait matière à de nombreuses études, mais nous ne l'avons abordé que comme élément de l'habitat au même titre que les autres.

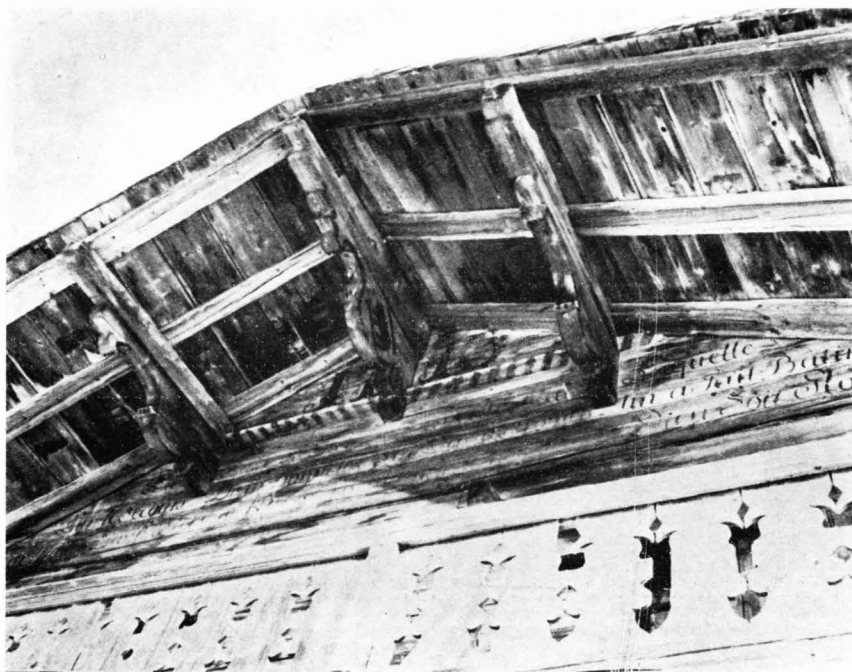


Fig. 12. — « Décor architectural » et « décor ajouté » XVIII^e siècle. (Détail de la fig. 6).

Les siècles n'apportent pas seulement une désintégration mais aussi toutes sortes de transformations et d'adjonctions. On peut en relever quelques-unes plus apparentes et plus classiques. L'agrandissement, par exemple, peut provoquer soit la dissociation soit le prolongement des bâtiments. Lors de la dissociation on réserve l'ancienne bâtisse à l'entrepôt de divers matériaux ou pour y loger une partie seulement de la famille. Si l'on agrandit c'est généralement en ajoutant une aile à l'habitation proprement dite, ce qui rend le plan asymétrique. On gagne ainsi une chambre qui est la chambre à coucher tandis que l'ancienne chambre à plusieurs fonctions, est réservée alors au séjour seul. La cuisine se trouve au centre dans le plan où cuisine et chambre étaient à l'avant. La ville et la maison bourgeoise ne sont pas étrangères à l'apparition de ces nouveaux « besoins ». L'entrée est percée dans la façade et donne lieu à une nouvelle galerie frontale à escalier ou simplement à l'escalier. C'est le cas des maisons jumelées « rénovées » qui possèdent ce double escalier central ou latéral. Quand on a remplacé la cheminée de planches par un fourneau à bois, on a de quoi installer les sanitaires. Le poêle en pierre ollaire fait place au poêle en faïence. Au premier étage on multiplie le nombre des chambres. Pour imiter la ville et obéir à la modernité on agrandit les fenêtres montrant aussi par là que l'on a « les moyens » (cf. la rareté et la cherté du verre au siècle passé et l'idéologie de la lumière dans l'architecture moderne). Les caves mêmes peuvent devenir habitables. Mais il faut distinguer les innovations faites par les paysans de celles qu'importe le citadin dans sa résidence secondaire. En ce qui concerne les réparations, l'effet de l'utilisation de matériaux nouveaux et moins chers est bien connu : tôle ondulée pour remplacer les bardeaux, ciment pour les caves voire pour le rez-de-chaussée rénové, etc. Le tourisme n'est pas sans



Fig. 13. — Décor intérieur: porte peinte 1727. Pays d'En-Haut.

jouer un grand rôle dans la transformation de l'habitat traditionnel et du site. S'il remet le rustique à la mode ces derniers temps, il ne retient que ses aspects esthétiques. Ainsi voit-on se construire de nouveaux chalets parfaitement ressemblants à l'extérieur imitant jusqu'au décor traditionnel, mais pourvus de tout le confort, ou alors des semblants de chalets pourvus seulement de toits à deux pentes mais tout en béton... Le tourisme a mis, il est vrai, un frein à l'exode rural et permet ainsi aux paysans de continuer à vivre dans leur habitat. Faut-il sauver les apparences? Il faudrait en tous cas laisser au paysan le choix! Il reste que le cadre culturel dont l'architecture fait partie a

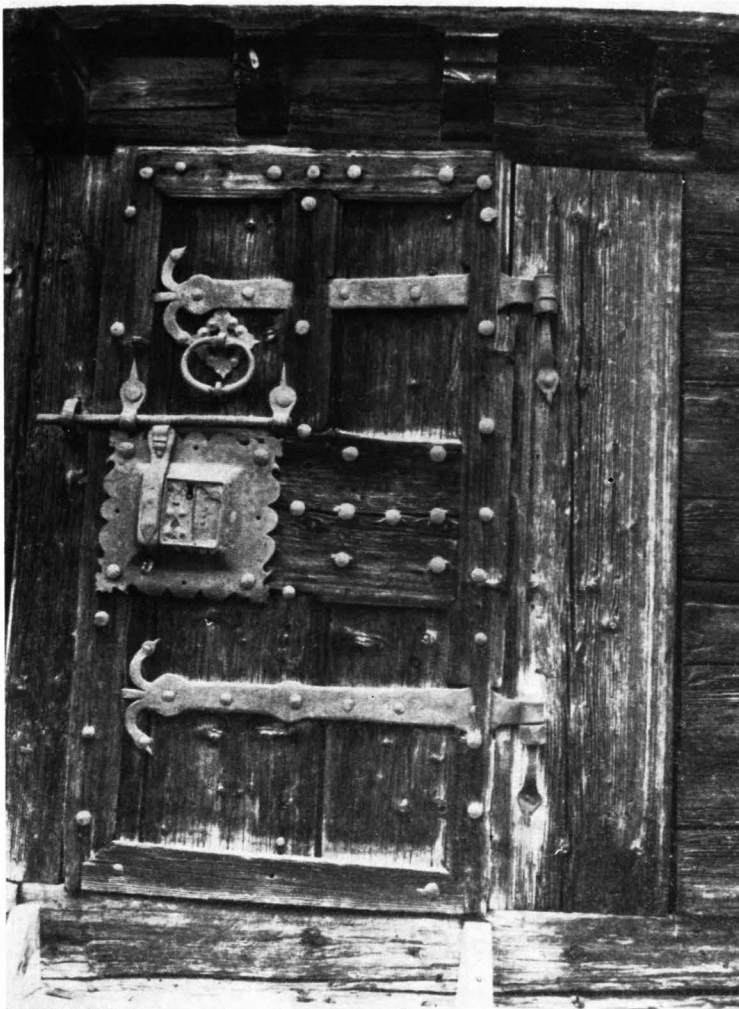


Fig. 14. — Porte de grenier 1688. Pays d'En-Haut.

éclaté depuis longtemps. Mais la « pureté du site » n'est-elle pas une invention « étrangère » ?

Notre but dans cette sommaire présentation n'a pas été d'élargir les connaissances au sujet de l'architecture populaire de ces vallées. Des publications plus ou moins récentes ont traité le sujet, partiellement, avec minutie et bien plus en détail que nous n'avons pu le faire. Nous voulions avant tout montrer, qu'une architecture ne se définit pas par des critères d'ordre linguistique, politique, ou même ethnographique seulement. En effet, trop souvent on présente l'architecture populaire d'un canton, comme si cette unité politique et sentimentale avait plus d'importance que l'unité architecturale et les liens qui définissent son extension.

Ce que nous perdons en précision, nous voudrions le gagner en globalité. C'est une autre faiblesse à notre sens que de se laisser guider par la seule esthétique dans ce domaine. Nous avons essayé de souligner la multiplicité des points de vue qu'il faut adopter pour saisir non pas des habitations mais l'habitat qui se perpétue.

La diversité suisse est légendaire : il est impossible de généraliser malgré la petite superficie ; chaque maison a quelque chose à nous apprendre. Dans et sur ces maisons, enfin, c'est plutôt l'histoire que nous lisons, l'histoire d'un espace construit et vécu*.

* Je tiens à remercier ici Mademoiselle Wanda Kalwaryiska du Musée d'Art et d'Histoire de Genève, qui par la grande connaissance qu'elle a de la région, de par ses recherches personnelles menées sur le terrain, m'a été d'un grand secours.

Fig. 15. — Décor de grenier. Les Ormonts.

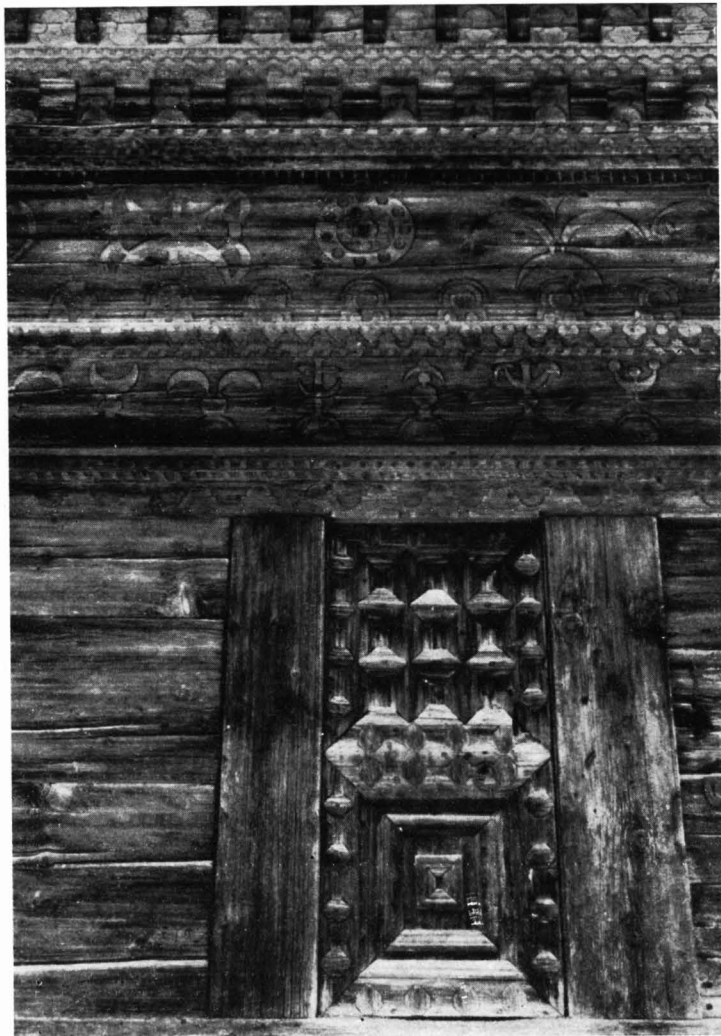
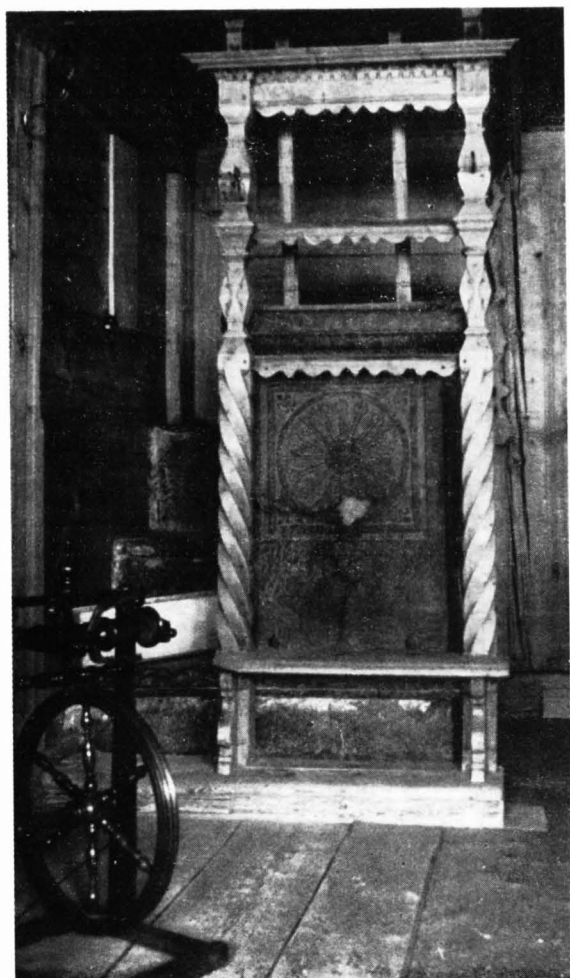


Fig. 16. — Poêle en pierre ollaire décoré 1662. Pays d'En-Haut.



Fig. 17. — Maison décorée sur toute la façade: 1746 caractères gothiques pour les inscriptions. (Transformations rendant le sous-sol habitable). Simmental.



Fig. 18. — Inscription en majuscules latines donnant les noms des propriétaires et des bâtisseurs. XVIII^e siècle. Pays d'En-Haut.

Les nombreux ouvrages et expositions consacrés depuis une dizaine d'années au phénomène de l'Art Nouveau ont réussi – peut-être même sans le vouloir expressément – à défaire l'image, déjà devenue traditionnelle, de ce qu'on appelait la fin siècle décadent, et d'un début de siècle bien clairement partagé entre plusieurs mouvements et programmes artistiques.

En effet, l'étude très poussée, mais surtout les expositions – donc la confrontation visuelle – des œuvres de cette époque, susceptibles d'être enregistrées comme appartenant à l'Art Nouveau ont prouvé que la définition du style même s'élargissait à mesure qu'on l'analysait plus profondément; que son domaine était beaucoup plus étendu qu'on aurait pu le croire, et que – last but not least – on n'était plus vraiment sûr qu'il s'agissait réellement d'un style esthétique et non de quelque chose de plus vaste, de plus efficace: d'une expérience philosophique et existentielle à la fois. Une expérience qui a été la source ou le creuset – sur ce point les interprétations ne sont pas pareilles – des métamorphoses révolutionnaires de l'art moderne. Qu'on ait pu distinguer d'une façon systématique plusieurs tendances à l'intérieur du mouvement même, chacune de ces tendances portant à son tour en soi l'origine de quelque autre mouvement – fut-il nommé cubisme, expressionnisme, futurisme ; ou qu'on ait plutôt pu découvrir moins systématiquement, mais d'une façon plus saisissante la présence des éléments du langage Art Nouveau ou de l'esprit Art Nouveau dans les œuvres qui ne lui appartenaient plus, il est certain que l'effet de ce retour d'intérêt, qui mériterait d'être étudié en lui-même, a vraiment révélé le visage caché d'une époque et les secrets de sa croissance, de ses échos.

La plus récente de ces expositions, comprenant 976 ouvrages, et son catalogue comprenant l'analyse détaillée des œuvres et toutes les références les concernant, organisée en 1972 par les musées d'État de Berlin-Est¹ reprennent d'une façon particulièrement accrue ces discussions, déjà engagées par plusieurs expositions antérieures qui ont eu lieu en différents pays d'Europe ou d'Amérique. L'exposition de Berlin-Est après celle qui fut organisée à Munich en 1964² par les Bayerische Staatsgemäldesammlungen et Ausstellungsleitung Haus der Kunst est une des plus importantes par ses dimensions et la variété des genres d'art présentés, parmi toutes celles qui nous furent offertes par le Hessisches Landesmuseum de Darmstadt (1966), par le Kulturstadt der Stadt Wien et le Österreichisches Museum für angewandte Kunst (1964), par la Galerie Saint-Étienne de New York (1966), par le Museum für Kunst und Gewerbe de Hambourg (1965), ainsi que par le Musée des Arts décoratifs de Paris (1972), pour ne citer qu'une partie des expositions qui

se sont donné la peine d'évoquer l'époque, et cela sans parler d'autres expositions d'une importance toute particulière, comme le fut l'exposition consacrée en 1971-1972 au symbolisme (Angleterre, Italie, France), qui eut son rôle en ce qui concerne l'éclaircissement des problèmes de l'Art Nouveau.

On peut distinguer deux étapes dans l'évolution des problèmes que posent ces expositions. Une première étape, dont le comble de richesse et d'imagination dans les associations établies a été l'exposition de Munich, a surtout dirigé son attention vers une reconstitution cohérente de cette sorte d'édifice de rêve, flou, incertain, qu'était devenu le souvenir de l'Art Nouveau. Le réassemblage des œuvres qui ont illustré ce mouvement dans plusieurs pays d'Europe, a été conçu en premier lieu comme un inventaire des formes les plus expressives propres à l'Art Nouveau ou à sa parenté: le *Naturlyrismus* allemand, les débuts de l'expressionnisme, le symbolisme, certaines formes du néo-impressionisme. Cette recherche n'a pas du tout négligé la pénétration de ces formes dans l'œuvre de plusieurs artistes qui se sont par la suite développés sur des voies différentes, mais sans pouvoir nier leur début catégoriquement placé dans le réseau de conceptions, d'intentions, d'aspirations qui fut l'efflorescence du moment Art Nouveau.

Plusieurs expositions partielles consacrées surtout à l'art appliqué et décoratif ont pu compléter ce répertoire de formes qui démontraient visiblement, à trois quarts de siècle de distance, leur vitalité exceptionnelle et donc leur capacité d'action et de métamorphose. En 1967 le Österreichisches Museum für angewandte Kunst de Vienne, entraîné par plusieurs initiatives de la part des « fils et neveux de la génération de 1900 qui avaient dû reconnaître que pendant ces années de début du siècle ont pris naissance tous les

fondements et prémisses du développement artistique du XX^e siècle » ainsi que s'exprime la préface du catalogue³, ouvrait l'exposition des « Wiener Werkstätte », une rétrospective des fameux ateliers viennois des arts et métiers modernes dans lesquels artisans et artistes célèbres forgeaient ensemble le décor d'une vie quotidienne idéale destinée à l'homme de nos temps⁴. Le fait d'avoir choisi un sujet d'exposition plus restreint mais qui devait couvrir toute la période d'activité de ces Ateliers (1903–1932) obligea les organisateurs de sortir du Jugendstil, bien que l'accent de la présentation soit mis sur lui. Mais en même temps ce fait leur fit entrevoir plus clairement les énergies sous-jacentes dans la vie de ces formes que d'ailleurs ils n'avaient recherchées en principe que dans l'art décoratif, sans toutefois oublier l'alliance de celui-ci avec les « arts libres », prônés par le Jugendstil en général et les Ateliers de Vienne, sa création directe. C'est ainsi que l'exposition prit le caractère d'une interprétation des significations esthétiques en même temps qu'extraesthétiques du mouvement. Le catalogue de l'exposition reproduit le « programme de travail » qui ouvrait le premier catalogue des Wiener Werkstätte en 1905 et était – en toute probabilité – rédigé par Josef Hoffmann et Kolo Moser. Il reproduit aussi l'article publié par Josef Hoffmann dans la revue *Deutsche Kunst und Dekoration* en 1928, à l'occasion du 25^e anniversaire des Ateliers, avec le titre *Notre chemin vers l'humanité*. Il y ajoute comme une sorte de devise qui régit le choix des œuvres, une phrase autrefois inscrite sur ses papiers de tenture par le décorateur viennois Dagobert Peche: « L'art c'est l'effort que nous faisons pour pouvoir pressentir les rythmes invisibles qui nous entourent, pour trouver leurs lois, pour ordonner le chaos »⁵. La formule portait déjà en elle ce sens moral qui sera à la même époque le signe distinctif des recherches de Henry van de Velde⁶. Mais ces découvertes ne devaient pas être réservées exclusivement au grand art. Cette vérité faisait partie du programme des Werkstätte. Leurs initiateurs l'avaient soulignée et les organisateurs d'aujourd'hui de l'exposition l'avaient reprise comme étant l'une des vérités fondamentales de la civilisation moderne qui ne devait plus être séparée de la culture moderne: « Il est absolument impossible que les tableaux fussent-ils admirables

nous suffisent; aussi longtemps que nos villes, nos maisons, nos chambres, nos armoires, nos ustensiles, nos robes et nos bijoux, ainsi que notre façon de parler et nos sentiments ne signifieront pas avec simplicité, pureté et beauté l'esprit de notre temps, nous serons infiniment loin des mérites de nos ancêtres et il n'y a pas de mensonge qui puisse nous faire illusion sur ces faiblesses »⁷. Le nouvel humanisme d'une culture matérielle qui

aspirait à s'élever aux cimes d'une culture spirituelle se faisait évidemment jour. Pour l'étudier, les voies de la recherche sociologique, psychologique étaient déjà suggérées. La conception de l'exposition n'est pourtant pas théoriquement démonstrative. Les suggestions mentionnées résultaient bien naturellement des objets et ouvrages exposés. Meubles, vêtements, bijoux, sacs, boîtes mais aussi bibelots, cartes postales, affiches de théâtre et cabaret, reliures et illustrations de livres, et même projets de peinture murale, le tout signé par Gustav Klimt, Oskar Kokoschka, Egon Schiele, Josef Hoffmann, Kolo Moser et les artisans célèbres des Ateliers essaient de donner à la beauté une définition de portée pratique, mais sans préjugés ni dans la direction de l'absolu esthétique, ni dans la direction de la fonctionnalité absolue. Le cercle du mouvement qui semblait fermé était ouvert par l'intervention d'œuvres qui trouvaient leur source et une destination dans des milieux petit-bourgeois et même paysans. Il est même étonnant de voir combien les théories puristes de la Sécession viennoise influencée comme l'on sait par les puristes anglais

les Mackintosh et Macdonald mises en pratique s'entremêlent de la façon la plus naturelle à un goût populaire, parfois d'origine paysanne folklorique pour l'ornement truculent. Les choses s'expliquent en ce qui concerne les objets soumis à cette influence folklorique par la structure même de l'empire autrichien-hongrois et l'existence, au sein de l'empire d'une forte vie artistique paysanne, très diversifiée. D'ailleurs plusieurs parmi les objets exposés – en particulier bibelots et certaines pièces de poterie – appartenaient à des artistes d'origine tchèque, slovène ou hongroise et utilisent des motifs d'ornementation entremêlés. D'autres objets rappelaient avec goût et discrétion les ornements devenus populaires ou paysans à source baroque ou rococo, purement autrichiens cette fois-ci. En ce qui concerne les objets de teinte petite-bourgeoise finement évocateurs de la « Gemütlichkeit » viennoise, ils se relient à la survie d'éléments Biedermeier dans certaines formes du mobilier sécession autrichien ou allemand. Il y a enfin les objets d'art graphique dont certains affiches et cartes postales – se relient aux traditions grotesques satiriques du cabaret, du cirque et de l'art des marionnettes, du Kasperltheater autrichien, d'esprit certainement différent que les mêmes traditions, tout aussi fortes, bavaroises ou rhénanes par exemple.

Tous ces détails bien que n'ayant pas occupé le point central de l'exposition de Vienne, ont pourtant eu le rôle, dans cette présentation de dimensions réduites, de diriger l'intérêt vers les significations historiques et existentielles des rapports entre l'homme et l'objet, entre l'objet, la



Fig. 1. — Jean Toorop, *Le long de l'océan*. Dessin au crayon. Vers 1900. A figuré dans l'exposition « Stilkunst um 1900 in Deutschland », Berlin, 1972.

matière et l'ornement. Les notices du catalogue, en ajoutant à la description des œuvres des précisions d'ordre historique sur leur écho, sans en exclure le concept de la mode, s'inscrivent dans cette méthode de recherches multidisciplinaires qui trouvent pour l'histoire de l'art un terrain particulièrement propice dans l'art du Jugendstil et de la Sécession en général.

En 1972, les musées de Berlin donnaient une ampleur exceptionnelle à cette méthode par l'organisation d'une exposition démonstrative des résultats de la recherche qui applique à l'histoire de l'art, sans préjugés notables, cet instrument des interférences méthodologiques. Le premier résultat — et dès l'abord de l'exposition très frappant — est le fait que malgré l'intention initiale des organisateurs de n'offrir en principe une vue d'ensemble que sur l'art allemand, ils ont dû nécessairement étendre le domaine et même en plusieurs sens. Étant donné que plusieurs centres culturels allemands — Munich, Weimar, Dresde, Darmstadt, Cologne — ont été au début du siècle des carrefours de l'art moderne, où artistes allemands et étrangers se retrouvaient, soit dans les expositions parmi lesquelles quelques-unes sont restées des repères décisifs dans l'histoire de l'art moderne, soit dans les institutions d'enseignement — où la

plupart des étrangers arrivaient à l'âge d'une certaine expérience pour compléter leurs études, soit enfin comme membres des groupes d'avant garde, ainsi le « Blaue Reiter » ou le « Bauhaus » — une distinction très stricte entre ceux qui du point de vue des tendances parlant étaient allemands ou ne l'étaient pas devenait assez incertaine. Surtout si l'on pense au très grand nombre d'œuvres d'art décoratif et graphique qui ont enrichi à cette époque les collections allemandes, le titre que les organisateurs ont donné à l'exposition, *L'Art du style 1900 en Allemagne*, semble bien naturel. De cette façon toute la dialectique des influences, des échos — résultat des collaborations entre artistes allemands et autrichiens, belges, français, anglais devenait elle-même objet de l'exposition, se présentait comme objet exposé à la recherche. À ce point de vue le chapitre des illustrations et de l'art de la mise en page ainsi que celui des affiches étaient vraiment d'un intérêt particulier. Les plus célèbres couvertures et frontispices de livres et revues, œuvres de Heinrich Vogeler, de Th. Th. Heine, de Aubrey Beardsley, de Walter Crane, Alastair, Oskar Kokoschka, Gustav Klimt ou bien de Peter Berens, Félix Vallotton, Henry van de Velde, Alphonse Mucha y étaient, et avec des ouvrages représentatifs. Le

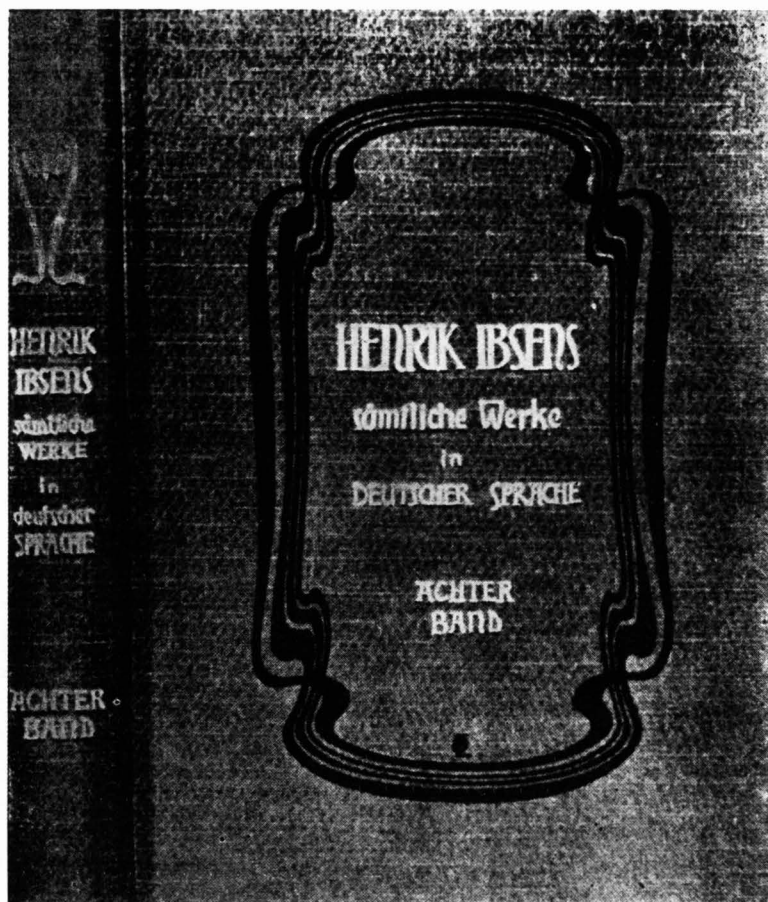
« comparatisme » avait là un champ immense d'action, bien que ce ne fut pas exactement le point d'intérêt le plus aigu que celui de comparer entre elles plusieurs conceptions et manières de s'exprimer, mais plutôt — dans l'intention des organisateurs aussi — de souligner les fils de plusieurs influences dominatrices: de l'art japonais d'abord, de William Morris ensuite et, d'après Rolf Karnahl, de Aubrey Beardsley; de la revue *Jugend* d'un côté, de la revue *Studio* de l'autre. Même si l'on ne peut pas être tout à fait d'accord avec ces accents un peu rigoureux qui, non pas dans l'exposition des œuvres mais dans le commentaire qui leur est consacré dans le catalogue, divisent trop strictement les genres et n'accroissent pas assez le rôle des artistes de l'affiche dans le développement, à ce moment, de l'art en général. C'est ainsi par exemple que l'influence de Toulouse-Lautrec, Chéret, Mucha (bien que certaines de leurs œuvres fussent présentées aussi) ne sont pas assez soulignées. De même le rôle du *Ver Sacrum*, la revue de la Sécession viennoise, très grand dans l'Europe centrale et de l'est. Mais le problème des influences directes n'est sûrement pas le seul important. Celui de la circulation des motifs l'est tout autant, aussi bien celui de la circulation des motifs littéraires, des goûts littéraires. Il est frappant de voir combien la préférence des artistes pour les littérateurs contemporains dont ils ont illustré les œuvres était grande. Ce sont moins des éditions de classiques auxquels dessinateurs et peintres consacrent leurs recherches — en images et techniques, en illustrations, en nouvelles inventions de lettres, formats et reliures même très coûteux — qu'écrivains, poètes et dramaturges de l'époque, esprits fraternels en compagnie desquels le message d'un nouveau monde de l'expression atteindrait certainement son but: Stefan George, Hugo von Hofmannsthal, Ibsen, Gerhard Hauptmann, Oscar Wilde, Frank Wedekind parmi d'autres. Le sentier symbolisme-Art Nouveau-expressionnisme est déjà tracé, son esprit est là; il n'y a qu'à le poursuivre à travers son évolution, à retrouver le même thème sous les formes multiples des variations formelles, idéologiques, iconographiques. D'une façon plus convaincante encore que dans le chapitre des grands genres — peinture, sculpture, dessin, — les pages illustrées des revues et des livres nous font redécouvrir les sources, les plus proches ancêtres des personnages / physiologies et corps qui ont peuplé les images du XX^e siècle — tableaux, statues, scènes de théâtre, d'opéra, de cabaret, et qui ont continué à vivre même sous le déguisement de la non-figuration. Ceci concerne particulièrement l'univers figuratif et décoratif préexpressionniste et précubiste sur lesquels ce chapitre de l'exposition offre de nombreuses et précieuses suggestions.

La verrerie est aussi abondamment fournie du point de vue des interférences internationales. Les objets exposés, ainsi que le commentaire du catalogue par Georg Brühl (le collectionneur qui a fait don au Musée de Berlin d'une inestimable collection d'œuvres d'art de cette époque) relèvent habilement à travers les relations d'ordre technique professionnel entre les décorateurs et artistes des différents pays qui constituaient une véritable confrérie internationale, les significations poétiques et philosophiques d'un genre qui a atteint à ce moment l'un des sommets esthétiques de son développement. Ils relèvent aussi la capacité de l'art décoratif d'intervenir dans ce que l'on pourrait nommer l'hygiène spirituelle de l'environnement. Le rôle d'Emile Gallé est très justement accentué dans le double sens de sa contribution originale, qui est d'une part un rehaussement intellectuel des effets sensoriels des verreries qu'il aimait dénommer ses « études » et qu'il se plaisait à orner avec des vers de Baudelaire, Poe, Mallarmé ou Maeterlinck; d'autre part une manière de replonger l'homme dans la nature, non à la façon du rococo — avec lequel Gallé ne manque d'ailleurs pas de certaines secrètes affinités — mais dans le sens déclaré par l'artiste lui-même dans l'inscription qu'il avait mise au-dessus de la porte de son atelier: « Trouvons nos racines au fond des forêts, au bord des sources, dans la mousse des arbres ». C'était bien une autre façon de concevoir et de vivre la nature que celle des romantiques: l'accent biologique n'y manque pas. Toutes ces significations, qui ne manquent dans aucun des compartiments de l'exposition — à ceux déjà mentionnés ajoutons la porcelaine, la céramique, les métaux, les bijoux, les meubles moins bien représentés, avant plutôt comme seule fonction celle de souligner l'ambiance — sont systématiquement évoquées dans l'excellente étude de Claude Keisch consacrée dans le catalogue au chapitre des beaux-arts en général, bien que le point de départ de l'analyse soit placé dans le domaine de la peinture et de la sculpture. La conscience élevée de soi-même, le sentiment d'une mission qui doit revenir à l'artiste, les recherches de la meilleure voie pour l'intégration du travail artistique et artisanal dans les perspectives de la production industrielle des objets, l'accroissement du rôle de l'architecture, les modifications dans l'expérience de l'espace, le problème de la synthèse des arts, le problème de l'art comme « action expressive » d'une part, comme « spectacle » d'un autre côté, sont des éléments qui rehaussent d'une signification théorique la présentation que Claude Keisch fait de l'exposition. C'est une analyse et en même temps un tour d'horizon sur les problèmes décisifs de l'Art Nouveau, c'est-à-dire sur ceux qui ont eu une riche postérité ou qui subsistent

aujourd'hui encore, tels quels. Le mérite principal de l'étude de Claude Keisch c'est d'avoir su, dans le programme très large de cette exposition, garder un parfait équilibre entre la présentation du contexte philosophique, social, esthétique du mouvement en soi, la mesure assez plausible par laquelle il s'impose dans l'exposition, et la présentation des caractères propres au même mouvement en Allemagne surtout, dans les réalisations allemandes. Établir ce genre de rapport entre le développement d'un style international si particulièrement apte que l'Art Nouveau de vivre et de survivre par l'essence profondément humaine de ses aspirations et les visages différents qu'il a pu prendre est une tâche ardue. Claude Keisch a su en ce qui concerne l'art allemand, et je crois que cette méthode est partout valable, déchiffrer ce visage non par des traits surajoutés au mouvement même, mais par leur prolongation, en faisant ressortir à la surface des caractères sous-jacents, potentiels, mais essentiels au mouvement.

En Allemagne, et aussi jusqu'à un certain point dans d'autres pays du centre et de l'est de l'Europe, l'état des rapports politiques en tension entre les différentes catégories sociales a produit parmi d'autres conséquences une sorte de complexe de supériorité nationale et politique auquel la grande bourgeoisie et les restes de l'aristocratie ont donné l'encouragement nécessaire, entre autres modalités, par l'art et l'architecture. M. Willi Geismeier, le directeur de la Galerie Nationale de Berlin et l'un des principaux organisateurs de l'exposition, souligne expressément ceci dans le premier chapitre du catalogue, chapitre qui porte le même titre que l'exposition: *Stilkunst um 1900 in Deutschland*. En partant ensuite de l'existence de certaines œuvres qui portent la marque de cet état d'esprit, en l'identifiant dans une prédilection pour les formes tectoniques monumentales, grandioses, sévères, M. Geismeier est incliné à ouvrir les barrières stylistiques du mouvement, non seulement en y distinguant plusieurs phases successives strictement délimitées entre elles, mais aussi en proposant de changer la dénomination du mouvement. Ce serait donc « l'art du style autour de 1900 », terme qui pourrait mieux embrasser tous les aspects de l'art à cette époque, que nous suggèrent les organisateurs de l'exposition⁸.

Il est certain qu'aujourd'hui, à la suite des recherches faites sous tous les aspects — historique, théorique, morphologique —, l'Art Nouveau et ses correspondants ont beaucoup étendu leur sphère de compréhension et beaucoup enrichi leur contenu. L'intérêt de cette extension et son utilité viennent surtout du fait qu'ont été établis quelques concepts fondamentaux décisifs pour le développement de toutes les phases du mouvement qui, bien qu'étant réelles, ne peuvent pourtant pas



être délimitées chronologiquement. Elles sont le plus souvent entremêlées. Il est vrai que la phase florale a précédé la phase objective, fonctionnelle sans pourtant cesser dès l'apparition de la seconde, mais au contraire en coexistant avec elle, ainsi que le prouve par exemple en son entier l'œuvre de l'un des représentants les plus caractéristiques du mouvement: Henry van de Velde, pour ne plus citer les nombreux cas-limite du Jugendstil-expressionniste, Jugendstil-orphiste, etc. Il est difficile aussi de définir la première phase comme étant purement décorative et la deuxième comme purement fonctionnelle. Le fonctionnalisme autrichien a ses prédécesseurs anglais. Mais les simplifications d'un Mackintosh ne sont relatives qu'à la forme des objets; coloris et ornements gardent l'esprit de la vitalité florale; elle n'est qu'absorbée et non réduite. D'ailleurs même la phase florale, avec son empire de la ligne ondulatoire, peut être considérée comme le résultat expressif d'une vitalité dominée et construite par le contour; l'influence de la gravure japonaise, très souvent invoquée par les auteurs du catalogue, est l'un des facteurs qui ont certainement le plus contribué à réaliser le passage du flou romantique et symbo-

Fig. 2. — Otto Eckmann, Reliure de livre (H. Ibsen, Œuvres complètes, Editions S. Fischer, Berlin, s.a.). A figuré dans l'exposition « Stilkunst um 1900 in Deutschland », Berlin, 1972.



Fig. 3. — O. Kokoschka, Affiche d'exposition. 1908. A figuré dans l'exposition « Stilkunst um 1900 in Deutschland », Berlin, 1972.

liste aux certitudes expressives de l'Art Nouveau. C'est cet élément fondamental de la vitalité, de la captation des énergies humaines biologiques tout autant que spirituelles, qui, sous les apparences d'une dialectique des contraires peut servir de guide à travers les formes souvent inattendues que l'Art Nouveau a pu prendre sous l'empire des circonstances historiques. C'est le même esprit, bien que sous des formes différentes, qui pousse les représentants de l'aile des « esthètes » — au fond des voraces d'une vitalité à rebours —

aussi bien que les représentants du désir de tout changer dans le monde, les militants de gauche, les réformateurs à adhérer au langage de l'Art Nouveau.

Il n'est donc pas indispensable d'élargir le concept lui-même, à moins que l'on ne veuille examiner l'époque même sous tous les points de vue et en ce sens, en effet, il faudrait y faire entrer tous les phénomènes artistiques, mais qui ne peuvent pas être tous mis sous le signe tout de même limitatif du « style autour de 1900 »⁹. Lorsque Richard Hamann et Hermand Jost ont consacré l'un des volumes de leur histoire de la culture en Allemagne à *L'Art de style autour de 1900*, l'élément de la culture visuelle a joué pour eux un rôle secondaire et, ce faisant, leur démonstration pouvait mieux se concentrer sur le phénomène très caractéristiquement allemand.

Cette fois-ci, à l'occasion de l'exposition, c'était le tour des œuvres d'art plastique de parler par elles-mêmes; et le langage des formes directes, uniques et universelles, si admirablement mises en valeur par l'exposition de Berlin, a été par sa souplesse parfois insidieuse plus éloquent que toute démonstration nécessairement obligée de mettre de l'ordre dans le fouillis de l'histoire. Et c'est ainsi que, justement par la présentation d'œuvres qui ont préparé ou aidé l'Art Nouveau à s'affirmer ou qui n'ont fait que le côtoyer, le mouvement exprime plus clairement et plus fortement quelques traits inaliénables, bien que toujours mouvants.

L'on ne saurait conclure l'évocation de cette exposition sans faire une mention spéciale pour l'excellent appareil critique du catalogue, en commençant par la chronologie du mouvement, si subtilement riche en associations d'idées, et en continuant par le répertoire des artistes, penseurs, critiques qui ont été liés d'une façon quelconque au mouvement, dictionnaire qui comprend pour chaque nom une excellente bibliographie d'ouvrages souvent peu connus. Il faut aussi souligner la conception graphique raffinée et expressive ayant pour chacun des chapitres des vignettes et illustrations dans le texte choisies parmi les chefs-d'œuvre du genre analysé. C'est le mérite à la fois des rédacteurs du catalogue, M. Willy Geismeyer et Claude Keisch et du dessinateur Albrecht von Bodecker.

Ce genre d'expositions, qui nous surprennent par leur trop-plein — ce fut aussi, ces derniers temps, le cas de la grande exposition consacrée à « l'école de Fontainebleau », ouverte en 1972 au Grand Palais, à Paris — prouvent évidemment une évolution dans l'art d'organiser certaines expositions ayant un caractère rétrospectif. Ressusciter une époque, présenter à la fois ses œuvres d'art, suggérer ses théories, sa vie sociale, rendent presque irréalisable le désir de maints muséographes de garder leurs présentations expositionnelles de ce genre dans les marges devenues, hélas,

trop étroites, de l'élégance, des espaces aérés, des rythmes savamment étudiés. La richesse de l'information, le voyage dans une atmosphère aussi bien évoquée qu'il est possible de le faire par des objets inanimés, la chance de pouvoir franchir un peu les territoires de l'art pour pénétrer dans ceux de la philosophie, de la politique, de la psychologie, à l'aide même des œuvres d'art pourra nous en offrir des compensations essentielles.

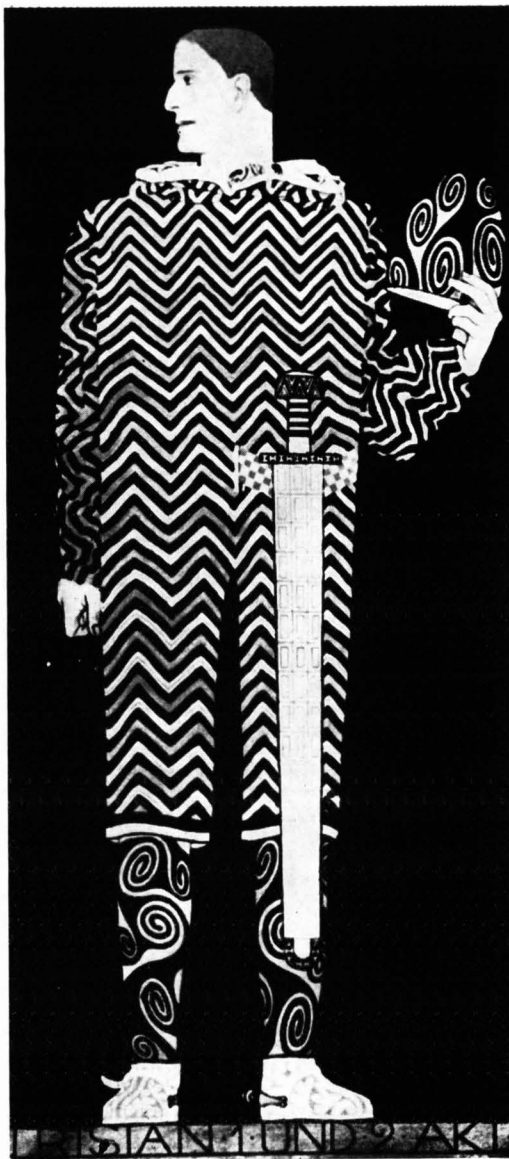


Fig. 4. — C. O. Czeschka, Tristan (esquisse de costume), 1908. A figuré dans l'exposition « Die Wiener Werkstätte », Vienne, 1967.

¹ Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, 1972, *Stilkunst um 1900 in Deutschland*. Katalog, 239 p. + 291 illustrations hors texte.

² *Secession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende*. Katalog. Haus der Kunst, München, 1964, veranstaltet von den: Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München. Ausstellungsleitung Haus der Kunst, München.

³ Ausstellung des Bundesministeriums für Unterricht. *Die Wiener Werkstätte*. Katalog, Wien, 1967. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, 100 p. + 80 illustrations hors texte.

⁴ Cf. Frank Whitford, *Ends and Beginnings*;

Viennese Art at the Turn of the Century, in *Studio International*, 1971, janvier, p. 21 sqq.

⁵ Wilhelm Mrazek, *Die Wiener Werkstätte*, in *Die Wiener Werkstätte*. Katalog, p. 18.

⁶ Henry van de Velde, *Fragment des « Mémoires »*, 1891–1901, in Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley, 1968, p.

⁷ *Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte*, in *Die Wiener Werkstätte*, p. 22.

⁸ Cf. Richard Hamann et Hermand Jost, *Stilkunst um 1900*, Berlin, 1967.

⁹ Werner Haftmann, *Die Malerei im 20. Jahrhundert*, vol. I, München, 1967, p. 62 sqq.

ART ROUMAIN ¹

HANS EDER (1883—1955)

Exposition rétrospective de peinture
Braşov, Salle Artă: février
Bucarest, Athénée Roumain: mai — juin
Catalogue, 48 numéros. 24 p., 19 ill.
Préface: Dinu Vasiu

ION THEODORESCU SION (1882—1939)

Exposition rétrospective de peinture et
art graphique
Bucarest, Musée d'Art de la République:
février — mars
Catalogue: Doina Schobel et Hariton
Clonaru. Préface: Gheorghe Labin. No-
tice introductive: Victor Eftimiu. Étude
introductive: Doina Schobel (résumés
en français et anglais). 151 / + 9 / numéros.
168 p., 218 ill.

SALON RÉPUBLICAIN DE DESSIN ET DE GRAVURE

Bucarest, Salle Dalles: mars — avril

BIENNALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

Exposition dédiée au 50^e anniversaire
de l'Union de la Jeunesse Communiste
Bucarest, Salles Dalles et Casa Scinteii:
mai — juin

EXPOSITION D'ART PLASTIQUE

organisée à l'occasion de la Conférence
nationale du Parti Communiste roumain
Bucarest, Musée d'Art de la République
(peinture, sculpture et art graphique),
Salle Dalles (sculpture sur bois, tapis-
serie, céramique): juillet — août

¹ Liste sélective. Parmi les manifestations qui ont eu lieu dans le courant de l'année, nous signalons aussi les expositions régionales de peinture, sculpture et art graphique ouvertes dans les principaux centres culturels et dédiées au 50^e anniversaire de l'Union de la Jeunesse Communiste (mars—juin) et au 25^e anniversaire de la Proclamation de la République (décembre 1972—janvier 1973), ainsi que les expositions organisées à l'occasion de la Conférence nationale du Parti Communiste roumain (juillet).

EXPOSITIONS D'ART EN ROUMANIE — 1972

OCTAV BĂNCILĂ (1872—1972)

Exposition organisée à l'occasion du
centenaire de la naissance de l'artiste
Bucarest, Musée d'Art de la République:
juillet — août
Catalogue: Mihai Pocloş et Hariton
Clonaru. Préfaces: Demostene Botez et
Mihai Pocloş, 86 numéros. XXXII
+ 94 p., 93 ill. (textes en roumain et
anglais)

EXPOSITIONS OUVERTES À L'OCCA- SION DU VII^e CONGRÈS INTERNA- TIONAL D'ESTHÉTIQUE QUI A EU LIEU À BUCAREST DU 28 AOÛT AU 2 SEPTEMBRE

HENRI CATARGI, ALEXANDRU CIUCURENCU,
VIRGIL ALMĂŞANU, ION NICODIM, ION
SĂLIŞTEANU (peinture)

Bucarest, Musée A. Simu: août — sep-
tembre

GETA BRĂTESCU, OCTAV GRIGORESCU, VA-
SILE KAZAR, ION PACEA (dessin)

Bucarest, Salle Dalles: août — septembre

ANA LUPAŞ, PATRICIU MATEESCU (tapisserie
et céramique)

Bucarest, Galeries Apollo: août — sep-
tembre

HORIA BERNEA (peinture)

Bucarest, Galeries Simeza: août — septembre

ION BITZAN (objets, collages, dessins)

Bucarest, Galeries Orizont: août — septembre

MIRCEA SPĂTARU (sculpture, dessin)

Bucarest, Galeries Orizont: août — septembre

SCULPTURE SUR BOIS ET TAPISSERIE

Bucarest, Salle Dalles: septembre

SCULPTURE EN PLEIN AIR

Parc de Mogoșoaia: septembre

JEUNES ARTISTES (art graphique et céramique)

Bucarest, Athénée Roumain: septembre

THEODOR PALLADY — DESSINATEUR

Bucarest, Musée d'Art de la République: août — septembre

Catalogue et préface: Mariana Văzdăuțeanu. Chronologie et bibliographie sélective: Eugenia Florescu, Mariana Văzdăuțeanu, 147 numéros. 94 p., 150 ill.

ALEXANDRU CIUCURENCU

Exposition rétrospective de peinture
Bucarest, Salle Dalles: novembre — décembre

Catalogue: Vasilica Stoica. Préface: Mircea Deac, 80 numéros. 72 p., 36 ill.

SALON DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

Exposition dédiée au 25^e anniversaire de la République

Bucarest, Salle Dalles et Athénée Roumain: décembre 1972 — janvier 1973

EXPOSITION D'ART GRAPHIQUE

dédiée au 25^e anniversaire de la République

Bucarest, Musée A. Simu: décembre 1972 — janvier 1973

« 25 ANS D'ART PLASTIQUE ROUMAIN »

Exposition jubilaire dédiée à l'anniversaire de la République

Bucarest, Musée d'Art de la République: décembre 1972 — mars 1973

Organisateurs: Musée d'Art de la République (Eugenia Antonescu, Marica Grigorescu, Dana Herbay), Union des Arts Plastiques (Theodor Enescu, Dan Hăulică)

Catalogue, 259 numéros. 30 p. Préface: Dan Hăulică

GHEORGHE PETRAȘCU (1872—1972)

Exposition commémorative de peinture organisée à l'occasion du centenaire de la naissance de l'artiste

Bucarest, Musée d'Art de la République: décembre 1972 — mars 1973

Catalogue: Paula Constantinescu et Doina Schobel. Préfaces: Corneliu Baba, Paula Constantinescu et Doina Schobel. 195 numéros + annexes: 26 numéros. 94 /+ 168/ p., 244 ill. (textes en roumain, français et anglais)

Irina Fortunescu

ART ÉTRANGER

EXPOSITION DE GRAVURE MEXICAINE CONTEMPORAINE

Brașov, Salle Arta: 15 janvier — 5 février

Brăila, Musée d'Art: 5 février — 17 mars

Bacău, Galerie d'art: 11 — 22 juin

Slănic-Moldova: 26 juin — 13 juillet

Tîrgu-Ocna: 15 juillet — 17 août

Bistritza, Maison de la culture: 16 septembre — 28 octobre

Cluj, Musée d'Art: 1 novembre — 7 décembre

58 gravures

LE CLUB DE GRAVURE DE MONTEVIDEO (URUGUAY)

Bucarest, Galerie Amfora: février

30 œuvres

OTTO EGLAU (RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE
D'ALLEMAGNE)

Bucarest, Galerie Amfora: mars
30 gravures

EXPOSITION D'UN GROUPE D'ARTISTES DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE FÉDÉRATIVE SOVIÉTIQUE
RUSSE

Organisée par les Unions des Artistes
de la République Socialiste de Roumanie
et de l'Union Soviétique
Bucarest, Galerie Orizont: avril
33 peintures, 8 sculptures
Catalogue, 24 p. ill.

GRAVURES FRANÇAISES MODERNES
(1880—1920). ACQUISITIONS RÉ-
CENTES

Bucarest, Bibliothèque de l'Académie
Roumaine, Cabinet des Estampes: avril
— juin
24 gravures, 17 livres illustrés, 4 revues
périodiques illustrées
Catalogue par Elena Niculescu, 18 p.

LE TRÉSOR D'ELDORADO

Bucarest, Salle d'expositions de l'Athé-
née Roumain: 12 avril — 10 mai
122 pièces d'or illustrant la vieille civi-
lisation colombienne
Catalogue, 22 p. ill. Préface par Radu
Florescu et Fernande Schulmann

LE SIÈCLE D'OR DE LA PEINTURE
NAPOLITAINE

Bucarest, Musée d'Art de la République:
25 avril — 11 juin
60 œuvres de: Battistello Caracciolo,
Artemisia Gentileschi, Massimo Stan-
zione, Giuseppe Ribera, Giovanni Do,
Il Maestro degli Annunci, Francesco
Guarino, Francesco Fracanzano, Aniello
Falcone, Andrea di Lione, Bernardo
Cavallino, Andrea Vaccaro, Pacecco de
Rosa, Salvator Rosa, Domenico Gar-
giulo, Luca Forte, Paolo Porpora, Giovan
Battista Ruoppolo, Giuseppe Recoo,
Mattia Preti, Luca Giordano etc.

Catalogue par Nicola Spinosa, 89 p. ill.
Introduction par Raffaello Causa

30 PEINTURES DE L'ENTRE-DEUX-
GUERRES PAR DES ARTISTES DE
BELGRADE

Bucarest, Galerie Apollo: mai

ART CONTEMPORAIN INDIEN

Exposition de peinture, sculpture et art
graphique organisée par le Département
de la Culture de l'Inde, l'Académie
d'Art de New Delhi et le Musée A. Simu
de Bucarest
Bucarest: mai — juin
10 sculptures, 11 œuvres d'art gra-
phique, 17 peintures
Catalogue, 12 p. Introduction par Jaya
Appasamy et S. A. Krishnan

NOUVELLE SCULPTURE
AMÉRICAINE

Bucarest, Bibliothèque Américaine
40 sculptures
Catalogue, 40 pl.

LA FORME ET LE PROCESSUS
CRÉATEUR DANS LA PEINTURE
AMÉRICAINE DU XX^e SIÈCLE

Bucarest, Bibliothèque Américaine: juin
Œuvres choisies provenant de la collec-
tion Michener, Université de Texas,
Austin
35 peintures
Catalogue, 80 p. ill. Présentation du
collectionneur par Donald B. Goodall.
Introduction par Hunter Ingalls. Té-
moignage du collectionneur: James A.
Michener

EXPOSITION D'ART CONTEMPORAIN
POLONAIS

Bucarest, Salle Dalles: 15 juin — 6 juillet
84 peintures, 89 œuvres d'art graphique,
31 sculptures
Catalogue, 70 p. ill. Préface par Jerzy
Zanozinski

CULTURE ET ART BERLINOIS DU
XVIII^e AU XIX^e SIÈCLE

Collection du Musée d'art décoratif
Köpenick de Berlin

Bucarest, Musée du Village: 2 — 24
juillet

233 pièces (porcelaine, faïence, verre,
orfèvrerie)

Catalogue, 34 p. ill. Préface par Cristina
Keische

GRAVURE YOUGOSLAVE CONTEM-
PORAINÉ

Bucarest, Salle Dalles: 14 juillet — 4 août
100 gravures

LA PEINTURE JAPONAISE CONTEM-
PORAINÉ « NANGA »

Exposition organisée par l'Institut Rou-
main des relations culturelles avec l'é-
tranger

Bucarest, Musée d'Art de la République:
août

30 peintures

Catalogue, 10 p. + 30 pl. Textes intro-
ductifs: Zenkei Shibayama, Konosuke
Matsushita, Hidemi Kohn, Takaaki Ka-
gawa, Takechiyo Matsuda, Kenzo Tajika,
Shuson Kono, Hideshi Kohri

EXPOSITION DE GRAVURE DU CHILI

Bucarest, Salle de l'Institut Roumain
des relations culturelles avec l'étranger:
septembre

OTTO BIRG (RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE D'ALLE-
MAGNE)

Timișoara, Salle d'Exposition de l'Union
des Artistes: septembre

Aquarelles, art graphique

Dépliant, 4 p. ill.

EXPOSITION DES JEUNES ARTISTES
DE LA RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE
BULGARIE (PEINTURE, SCULPTURE,
ART GRAPHIQUE, ART DÉCORATIF)

Bucarest, Salle Dalles: 14—30 septembre
53 peintures, 7 sculptures, 31 œuvres
d'art graphique, 7 œuvres d'art déco-
ratif

Catalogue, 24 p. ill. Préface par Dora
Boneva

LA TAPISSERIE SLOVAQUE (EXPOSI-
TION DE LA RÉPUBLIQUE SOCIA-
LISTE DE TCHÉCOSLOVAQUIE)

Bucarest, Salle Dalles: 4—25 septembre
45 œuvres

Catalogue, 24 p. ill. Préface par Fran-
tiska Horajová

DEUX PEINTRES AMÉRICAINS: FRITZ SCHO-
LDER et T. C. CANNON

Bucarest, Bibliothèque Américaine: oc-
tobre

44 peintures et gravures

Catalogue, 24 p. ill. Préface par Joshua
C. Taylor. Introduction: *L'Art nouveau
indien* par Robert A. Ewing, conserva-
teur de la section d'art du Musée de
New Mexico

LE HOLLANDAIS CHEZ SOI ET DANS
LE MONDE. 74 CHEFS-D'ŒUVRE DE
LA PEINTURE HOLLANDAISE DU
XVII^e SIÈCLE

Bucarest, Musée d'Art de la République:
3 octobre — 5 novembre

Catalogue, 157 p. ill. Préface par Robert
Haas

ART PLASTIQUE ET DÉCORATIF DES
RÉPUBLIQUES SOVIÉTIQUES DE
L'ASIE CENTRALE ET DU KAZAKSTAN

Bucarest, Salle Dalles: 6 octobre — 22
novembre

Brăila, Musée d'Art: décembre

330 œuvres de peinture, gravure, sculp-
ture et d'art décoratif

Catalogue, 28 p. ill.

GAZBIA SIRRY (RÉPUBLIQUE ARABE
D'ÉGYPTE)

Bucarest, Salle Dalles: 11—31 octobre
49 peintures

Catalogue, 8 p.

HOLLEY CHIROT (Inde)

Bucarest, Salle Galatee: octobre

CHEFS-D'ŒUVRE DE L'EXPRESSION- NISME. PEINTURE ET ART GRA- PHIQUE

Bucarest, Musée d'Art de la République :
24 octobre — 5 décembre

Exposition organisée par la Galerie d'État
de Stuttgart, présentant également des
œuvres prêtées par des musées et des
collections privées de la République
Fédérale d'Allemagne

151 œuvres de : Ernst Barlach, Max Beck-
mann, Otto Dix, George Grosz, Ernst
Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar
Kokoschka, Käthe Kollwitz, Emil Nolde,
Max Pechstein, etc.

Catalogue et introduction par Gunther
Thiem

121 p. ill. Préface par Mircea Popescu

EXPOSITION D'ART GRAPHIQUE ITALIEN. « IL PONTE » DE SAN GIOVANNI VALDARNO

Timișoara, Galerie d'Art : octobre —
novembre

34 gravures

Catalogue, 8 p. ill. Préface par Coriolan
Babeți

CÉRAMIQUE AMÉRICAINE

Bucarest, Bibliothèque Américaine : no-
vembre

30 œuvres d'artistes contemporains

Catalogue, 32 p. ill.

LE PORTRAIT ANGLAIS

Bucarest, Musée d'Art de la République :
24 novembre 1972 — 16 janvier 1973

Exposition organisée en collaboration
avec le British Council

57 toiles de : Francis Bacon, Burne-Jones,
Van Dyck, Gainsborough, Hogarth,
Kneller, Peter Lely, Reynolds, Romney,
John Sargent, George Stubbs, Whistler,
etc.

23 miniatures de : Samuel Cooper, Ri-
chard Cosway, John Hoskins, Isaac
Oliver, John Smart, etc.

19 dessins et aquarelles de : John Brown,
Ford Madox Brown, Henry Edridge,
Henry Fuseli, Gainsborough, Hogarth,
Dante Gabriel Rossetti, etc.

18 gravures dont 6 de John Gillray et
12 interprétations en manière noire
d'après Reynolds de John Dixon, Valen-
tine Green, John Raphael Smith, James
Watson, Thomas Watson

9 sculptures de Thomas Banks, Francis
Chantrey, Michael Ruysbrack, etc.

6 photographies par Julia Margaret
Cameron

12 costumes originaux des XVIII^e et
XIX^e siècles

Catalogue, 115 p. avec 29 ill. Préface
par David Piper

TENDANCES CONSTRUCTIVISTES DANS L'ART HONGROIS

Exposition organisée en collaboration
avec la Galerie Nationale Hongroise et
la section d'art du Ministère de la Cul-
ture de Hongrie

Bucarest, Salle Dalles : 28 novembre —
18 décembre

178 peintures, sculptures et gravures

Catalogue, 71 p. ill. Préface par Solymár
Istvan

L'ART NAIF DE YOUGOSLAVIE

Bucarest, Salle d'expositions de l'Athénée
Roumain : 29 novembre — 17 décembre

122 peintures, aquarelles et sculptures

Catalogue, 21 p. ill. Préface par le

Dr. Boris Kelemen

L'ART DE LA RÉPUBLIQUE POPU- LAIRE DÉMOCRATIQUE DE CORÉE

Bucarest, Salle Dalles : 13—26 décembre

104 peintures, aquarelles et œuvres d'art
décoratif

Catalogue, 20 p. ill.

GEORGES IOANNOU ET JANNIS PAPADAKIS (GRÈCE)

Bucarest, Salle d'expositions de l'Athénée
Roumain : décembre 1972 — janvier 1973

Catalogue, 16 p. ill.

EXPOSITION FATMI EL FATHEMY (MAROC)
Bucarest, Salle d'expositions de l'Athénée
Roumain: décembre
36 peintures
Catalogue, 4 p.

Carmen Gabriela Dumitrescu

EXPOSITIONS D'ART POPULAIRE EN ROUMANIE — 1972

ART ROUMAIN
LES VALEURS ARTISTIQUES POPU-
LAIRES REMARQUÉES PARMI LES
ACQUISITIONS DE L'ANNÉE 1971

Bucarest, Musée du Village: février —
mars
130 pièces de port national, textiles d'in-
térieur

LES COLLECTIONNEURS D'ART
POPULAIRE

Bucarest, Musée du Village: avril — mai
150 pièces de céramique et icônes

ART POPULAIRE ROUMAIN

Drobeta-Turnu-Severin: mai
150 pièces de costume, textile, bois,
céramique

LES CRÉATEURS DE L'ART POPU-
LAIRE CONTEMPORAIN

Bucarest, Musée du Village: juin —
juillet

160 pièces de céramique, bois ainsi que
des textiles pour l'intérieur paysan

L'ART DU BOIS CHEZ LES ROUMAINS

Exposition organisée en collaboration
avec d'autres musées du pays
Sibiu, Musée Brukenthal: juillet

LE COSTUME NATIONAL ROUMAIN

Bucarest, Musée du Village: août
140 pièces. Exposition préparée à l'occa-
sion du festival de Dijon

L'ART POPULAIRE ROUMAIN

Exposition jubilaire à l'occasion du 25^e
anniversaire de la proclamation de la
République

Bucarest, Musée du Village: novembre

COSTUMES POPULAIRES

Exposition organisée à l'occasion du
festival folklorique des départements du
Danube. La V^e édition « Danubius »
Giurgiu: novembre — décembre

LES MASQUES POPULAIRES MOL-
DAVES

Exposition organisée à l'occasion de la
5^e édition du festival de théâtre popu-
laire « Le Festival de Slănic »
Slănic-Moldova: décembre

Irina Marin Cajal

ADRIAN H. VICTOR, BURTEA ION, LUPAN PETRE, *România. Monumente istorice și de artă. Introduction par Radu Florescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 451 p. ill. + 1 carte.*

DENISE AIMÉ-AZAM, *Patima lui Géricault. (La Passion de Géricault). Traduction: Mihai Elin. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 295 p. + 12 pl. ill.*

M. V. ALPATOV, *Rubliov. Traduction: Vasilica Beldie. Introduction: Vasile Florea. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 87 p. avec des illustrations partiellement en couleurs (Maeștrii artei universale).*

ION ANDRIȚOIU, LIVIU MĂRGHITAN, *Muzeul arheologic din Deva. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 48 p. + 24 pl. ill.*

GHEORGHE ANGHEL, *Cetăți medievale din Transilvania. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 141 p. + 64 pl. ill.*

A. E. BACONSKY, *Ion Țuculescu. Texte en roumain, français et allemand. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 50 p. + 96 ill. partiellement en couleurs.*

JURGIS BALTRUŠAITIS, *Aberații. Patru eseuri privind legenda formelor (Aberrations). Traduction: Paul Teodorescu. Préface: Dan Grigorescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 135 p. + 24 pl. ill.*

VASILE BARBU, *Tomis, orașul poetului exilat. Bucarest, Ed. Albatros, 1972. 121 p. + 28 pl. ill.*

ION BIBERI, *Arta suprarealistă. Privire critică. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 105 p. + 24 pl. ill.*

RADU BOGDAN, *Reverii lucide. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 325 p.*

Carte veche românească în colecțiile Bibliotecii Centrale Universitare București. Préface: Virgil Cindea. Bucarest, 1972. 258 p. + 30 pl.

VIRGINIA CARTIANU, *Urme celtice în spiritualitatea și cultura românească. Bucarest, Ed. Univers, 1972. 265 p. + 9 pl. ill.*

EMIL CONDURACHE, VLADIMIR DUMITRESCU, MIRCEA D. MATEI, *Carte archéologique de Roumanie. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 85 p. + 16 pl. ill. + 14 cartes.*

PAUL CONSTANTIN, *Arta 1900 în România. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 245 p. + 4 pl. ill. en couleurs.*

PIERRE COURTHION, *Curențe și tendințe în arta secolului XX. Privire generală asupra artei internaționale de la 1900 până în zilele noastre. (L'Art indépendant). Préface: Mircea Deac. Traduction: Maria Carpov. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 381 p. + 36 pl. ill.*

VASILE CUCU, *România. Carte de vizită a orașelor. Carte de visite des villes. Texte en roumain, français et allemand. <Bucarest>, Editions touristiques, 1973. 411 p. avec des plans et 1 carte.*

GHEORGHE CURINSCHI, *Veneția. Bucarest, Editura tehnică, <1972>. 195 p. avec 134 ill.*

TRAVAUX PARUS

Dicționar de estetică generală. <Bucarest>, Editura Politică, <1972>, 399 p.

Raoul Dufy. *Choix des textes et des images et chronologie: Venera Rădulescu. Traduction des textes: Mihail Stănescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 36 p. ill. + 32 pl. ill.*

Der heitere Friedhof. Eine sentimentale Monographie von Pop Simion. Mit 116 Fotografien von Ion Miclea-Mihale. Aus dem Rumänischen übertragen von Arnold Hauser. <Bukarest>, Verlag für Tourismus, 1972. 44 p. + 116 ill. partiellement en couleurs.

VASILE FLOREA, *Th. Aman. (Avec un résumé en français). Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 56 p. + 64 ill. partiellement en couleurs.*

GHEORGHE FOCSA, *Muzeul Satului București. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 60 p. + 119 pl. ill. partiellement en couleurs.*

DUMITRU GHIȘE, *Contrapunct. Bucarest, Ed. Minerva, 1972. 322 p.*

Din grafica satirică antimonarhică. Préface: Eugen Barbu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 79 p. avec 62 ill.

DAN GRIGORESCU, *Trei pictori de la 1848. 2^e édition revue et augmentée. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 266 p. + 18 pl. ill.*

MIRCEA GROZDEA, *Mac Constantinescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 111 p. ill.*

MARIE LOUISE KASCHNITZ, *Adevărul, nu visul. (Gustave Courbet). Traduction et introduction: Victor H. Adrian. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 170 p. + 12 pl. ill.*

JACQUES LASSAIGNE, *Pictori pe care i-am cunoscut. 2^e édition revue et augmentée. Introduction: Radu Varia. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 302 p. + 18 pl. ill.*

CEZAR LĂZĂRESCU, GABRIEL CRISTEA, DINU GHEORGHIU, ANCA BORGovan, *Arhitectura româ-*

- nească contemporană. *L'architecture roumaine contemporaine*. Texte bilingue roumain et français. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 225 p.
- CEZAR LĂZĂRESCU, GABRIEL CRISTEA, ELENA LĂZĂRESCU, *Arhitectura românească în imagini*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 173 p. ill.
- HEDY LÖFFLER, *Neapole*. Texte: C. D. Zeletin. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 19 p. + 40 pl. ill.
- GEORG LUKÁCS, *Estetica*. Tome I^{er}. Traduit par Eugen Filotti et Aurora M. Nasta et paru par les soins de Petru Vaida. Étude introductive: N. Tertulian. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 821 p.
- NICOLAE MAREȘ, *Varșovia*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 20 p. + 75 pl. ill.
- MARIN MIHALACHE, *Cornel Medrea*. (Avec un résumé en français). Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 95 p. ill.
- VICTOR ERNST MAŠEK, *Artă și matematică*. Introduction dans l'esthétique informationnelle. Bucarest, Editura Politică, 1972. 334 p.
- SANDU MEDREA, *Elveția*. Texte: Gheorghe Graur Florescu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 44 p. + 44 pl. ill.
- IULIAN MEREUȚĂ, *Andreescu*. (Avec un résumé en français). <Bucarest>, 63 p. + 65 ill. partiellement en couleurs.
- ION MICLEA, *Iașiul marilor iubiri*. Préface: Prof. Dr. Doc. Constantin Ciopraga. Bucarest, Ed. Meridiane, 1971. 12 p. + 65 pl. ill.
- ION MICLEA, *Sibiu*. Introduction: Ștefan Augustin Doinaș. Brève histoire de la ville: Thomas Nägler. <Cluj>, Ed. Dacia, 1972. 161 p. ill.
- MIHAI NADIN, *A trăi arta. Elemente de metaestetică*. Bucarest, Ed. Eminescu, 1972. 324 p.
- Noi criterii, noi direcții în cercetarea estetică*. Coordonnateur du volume: Ion Pascadi. Cluj, Ed. Dacia, 1972. 125 p.
- EDGAR PAPU, *Între Alpi și Marea Nordului. Eseuri asupra artei germane*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 252 p. + 24 pl. ill.
- CLAUDIU PARADAISER, *Pictori ieșeni*. (Avec un résumé en français). <Bucarest>, Ed. Meridiane, 1972. 40 p. + 20 pl. ill. partiellement en couleurs.
- MARCEL PETRIȘOR, *Grünwald*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 80 p. avec des illustrations partiellement en couleurs (Maeștrii artei universale).
- Pictori despre pictură* (Painters on Painting). Textes choisis et annotés par Eric Protter. Traduit de l'anglais et complété avec des textes d'artistes roumains par Ștefan Stoenescu. Préface: Andrei Pleșu. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 333 p. + <23> f. pl.
- TOMA PÎRVULESCU, *Londra*. Préface: Ion Petra. Bucarest, Ed. Meridiane, 1973. 47 p. + 40 pl. ill.
- DAN SIMONESCU, *Codex aureus*. (Avec un résumé en français). Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 103 p. avec XL pl. en couleurs.
- BARBU SLĂTINEANU, *Studii de artă populară*. Paru par les soins de Gh. Iacob. Introduction par Valer Butură. Bucarest, Ed. Minerva, 1972. 414 p. ill. + LXIV pl. ill.
- GEORGETA STOICA, ELENA SECOȘAN, ION VLĂDUȚIU, PAUL PETRESCU, *Arta populară din Vilcea*. <Rîmnicul-Vilcea>, 1972. 354 p. avec des illustrations partiellement en couleurs et 1 carte.
- RODICA TANȚĂU, *Gewerbe bei den Geto-Dakern*. Aus dem Rumänischen übertragen von Berciu Lucia. Bukarest, Verlag Meridiane, 1972. 72 p. + 24 pl. ill.
- Țara Bârsei*. I. Volume paru sous l'égide de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie, Centre des Sciences Sociales de Cluj. Coordonnateur du volume: Nicolae Dunăre. Bucarest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1972. 475 p. ill.
- VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Istoria artei europene. Arta din perioada Renașterii*. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 260 p. ill. + XV pl. ill. en couleurs.
- TUDOR VIANU, *Fragmente moderne*. Préface et anthologie: Octavian Barbosa. Bucarest, Ed. Meridiane, 1972. 270 p.
- CRISTIAN VLĂDESCU, CAROL KÖNIG, DAN POPA, *Arme în muzele din România*. (Avec des résumés en français et en allemand). 65 p. ill. + 40 pl. ill. partiellement en couleurs.

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes: Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes. Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée. Les auteurs ont droit à 50 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 196, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.

REV. ROUM. HIST. ART. *Série Beaux-Arts*, TOME X. N° 2. P. 121—256, BUCAREST, 1973

PRINTED IN ROMANIA
by «ARTA GRAFICĂ»
B U C H A R E S T

